149

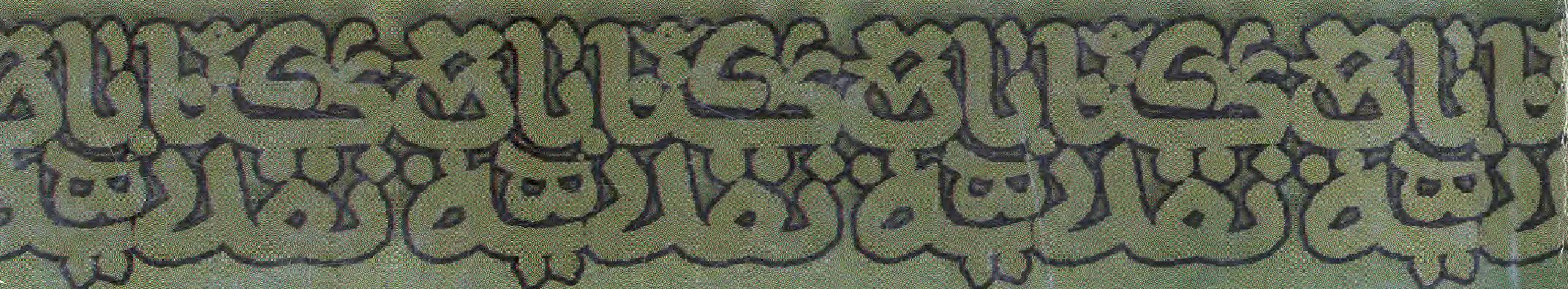


الهيئة العامة
لقصور الثقافة



البنية السردية
فى النص الشعرى

د. محمد زيدان



البنية السردية فى النص الشعرى

د. محمـــد زيـــدان

أغسطس

2004



الهيئة العامة لقصور الثقافة

كتابات نقدية - شهرية (١٤٩)

أغسطس ٢٠٠٤

التدقيق اللغوى :

أشرف عبد الفتاح

كتابات نقدية

البنية السردية فى النص الشعرى

د. محمد زيدان

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى

١٦ أ ش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

Email:ketabat2004@hotmail.com

التمهيد

أولا ـ مدخل لقراءة السرد الشعرى

تعتمد هذه القراءة على دراسة بنية النص الشعرى، وذلك من خلال اتجاهين رئيسيين:

الأول: الاعتماد على دراسة بنية السرد فى النص ومكوناتها وعلاقاتها الداخلية ـ دراسة تطبيقية ـ وذلك ببيان أنظمتها ، وطرائق تعبيرها، ومحاولة تفسير ذلك بما يربط هذه البنية بوظيفتها في سياق مجمل توجهات الخطاب الشعرى المعاصر.

الثانى: يربط المنهج بين أنظمة النص وعلاماته، وبين العناصر السردية المكونة النص، وذلك من خلال البحث فى المستويات النصية المختلفة، الصوتية والنحوية والصرفية والمجازية ليكشف بذلك عن أوجه التلاحم والارتباط بين النص وعلاقاته كدوال ومدلولات وبين النص ومجمل الرؤية العامة التى يشكلها الخطاب الشعرى، كما أن المنهج فى الأجزاء والعناصر المختلفة للنص يهدف للكشف عن الطريقة التى فيها تكون الأجزاء المكونة له مرتبطة بعضها بالآخر وتشكل كلا [1]

كما يهدف البحث وإجراءاته التى يطرحها إلى الكشف عن الخصائص التى تمكن من فهم وإدراك تجانس العمل الأدبى، ومن ثم يصبح التركيز على تأثير الدوال، أى : آلعناصر ذات الدلالة التى تقوم بترحيل المعنى من خلال المادة الفنية التى تتجاوز معنى الألفاظ ، كالإيقاع والأصوات، وحركة هذه العناصر مجتمعة بما يسمى «إنتاجية النص» (٢)

فمعرفة البنية التى تشكل منظومة أو منظومات من العلاقات المستترة التى ينالها التصور لا الحواس ، تمكن من معرفة ماذا تعنى المنظومة بالنسبة للعناصر الأخرى فى النص (٣)

كما أن الاهتمام بالنظام اللغوى المتزامن يدخل فى نطاق العلاقات الأساسية التى تدخل فى نظام اللغة، والتى تطابق بين الإشارة والمعنى، ومن الطبيعى أن تؤلف مجموعة المعانى إدراكا يرتكز على قاعدة من التميزات والمقابلات ، إذ إن هذه المعانى يتعلق بعضها ببعض، كما تؤلف نظاما متزامنا(٤)

وهذا النظام يمكن أن يتضح بصورة أكثر من خلال الاعتماد على ما تفرزه العلاقات الداخلية فى النص من قوانين، والتى تؤلف بدورها تركيبا للعناصر، ويمكن وضع هذا النظام فى أزواج وفى أنساق متكاملة (٥) كما أن كل مظهر من مظاهر

البنية يضفى عليها قيمة دلالية تجعلها صالحة لأداء وظيفتها على مختلف المستويات المكونة لها، ومن ثم فإن اعتبار العمل الأدبى كلا مكونا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات، ويمضى فى كلا الاتجاهين، الأفقى والرأسى فى نظام متعدد الجوانب متكامل الوظائف فى التصور الكلى الشامل [٦]

كما يقوم منهج البحث على ربط وتتبع العناصر المكونة لمستويات النص السردى الشعرى، وربطها بأنواع السرود المشكلة لمجمل الخطاب السردى فى الشعر المعاصر فى مصر، ومن هذا المنطلق فإن النظر إلى النصوص بقصد تحليلها وتفسيرها من داخلها، وربطها ببنيات أكبر منها تولدت عنها أو تكونت بالجدل معها يعد وجها شاملا من أوجه التحليل[٧] وهنا تتداخل عناصر دلالية فى النص مع عناصر مقامية، تشكل البنية الكبرى للنص والحالة.

وإذا جئنا للنظر فى العلاقة البنيوية فى السرد نجدها تتحدد بوجود ثلاثة عناصر رئيسية يمكن التركيز عليها وهى «الأحداث والشخصيات والمواقف» والعلاقات بينها تعد علاقات نسبية متغيرة، وهى أدوات مهمة فى حكاية السرد، كما أن النجاح فى

وصف وتحليل النص لابد وأن يعتمد على الوسيط اللغوى ووضعه بالنسبة لهذه العناصر [٨]

كذلك فالمراجعة التى يتطلبها التحليل البنيوى للسرد تمثل مقاربة بين خارج النص وداخله من خلال نسق العلاقات المتلاحمة فى الداخل، التى تظهر فى الكشف عن خارج النص أيضا، وبذلك يكون العمل بنية جمالية دالة يتحدد طابعها الجمالى بما تنطوى عليه من عناصر[٩]

وقد شكل المنهج المصطلحات الدالة على مستويات وأنوا ع السرود، التى حاولت استخراجها بملامحها ومكوناتها من النصوص، ومن ثم نحتٌ مصطلحات كالسرد الوصفى والتشخيصى، وسرد توهم الحكاية، بالإضافة إلى السرد الحكائى والسرد المشهدى، وهما نوعان متعارف عليهما فى البحوث السردية الروائية.

وبالرغم من أن بناء النص لغويا يجب أن يؤسس من جانب المؤلف فى شكل نظام مناسب للمعنى الذى يتكيف معه، ويظهر من خلال التحليل، فإن البنيوية نظام يتعامل مع السرد الأدبى بصفة خاصة وبشكل واضح، كما أن دراستها تؤسس لأدبية تستطيع أن تشكل نظاما خاصا بكل عمل أدبى من جهة،

المشكلة للأعمال الأخرى من جهة ثانية [١٠]

ويعلق «شولز» على أن المنهج يصلح للسرد، باعتبار أن حقل السرد موجود منذ الميثولوجيا القديمة، ويدخل فى القصة والشعبيات والشفهيات والتاريخيات والملاحم، ويمكن بهذا المنهج البحث فى الشخصيات والأحداث ودراسة وظائفها وعلاقاتها[١١]

والمبدأ الأساسى الذى تنطلق منه كل أعمال محللى البناء النصى هو أن كل أشكال الأداء الإنسانى تستلزم نسقاً متمثلا فى علاقات الاختلاف، وهى تظهر فى الأنساق الكلامية التى تؤدى [١٢]

وبهذا يصبح النص ممارسة فعلية يهيئ لها النظام القائم قوانين تجعلها بنية متولدة عن بنية، كما تكتسب هذه الأجزاء علاقاتها الحيوية من داخل البنية، لا من كونها تنطوى على خصائصها قبل الدخول فى هذه البنية[١٣]

أما بالنسبة لإجراءات المنهج التى استخدمت فى تحليل النصوص السردية الشعرية، فقد فرضت عددا من الإجراءات وذلك من خلال تحليل المستويات المشكلة لبنية النص ومحاولة تفسيرها، فدرس المنهج النص دراسة صوتية من خلال دور الصوت المفرد وربطه بالمقطع والكلمة والمستويات المتعددة

للإيقاع والوزون، وإيقاع الرؤية الدرامية فى النص، ثم ربط بين هذه الإجراءات الأسلوبية الخاصة بكل نص ، ليستخرج بنية موحدة تشكل الإيقاع الخاص بسرد الخطاب الشعرى، ثم اتجه المنهج إلى دراسة النص السردى من خلال تحليل الصيغ السردية تحليلا نحويا وصرفيا، والتركيز على السرد كفعل لغوى حادث فى إطار الحكاية، أو متواليات الأفعال النحوية، وذلك يتلاءم وطبيعة النص الشعرى، ثم ربط صيغة النوع السردى بإجراءات التحليل النحوى والصرفى، من خلال معرفة المكونات النحوية الأساسية وعلاقتها بمكملاتها الثانوية، ثم درس المنهج وظيفة السردية ودورها فى تشكيل النص السردى بشكل عام فى الشعر ونوع السرد بشكل خاص، ثم ربط بين هذه الإجراءات وتحليل الصورة الشعرية وطبيعتها الرمزية والدرامية من جهة، والتجريدية الذهنية من جهة أخرى، وما يشكل ذلك من نظم وعلاقات دلالية تربط البنية التصويرية والرمزية بالتراكيب والصيغ، وما يضيفه ذلك لفعل السرد وحركته، وما ينتج عن هذه الحركة من دلالات متنوعة تظهر خصائص الأنواع السردية فى الشعر المعاصر بالاعتماد على العناصر السردية المكونة لهذه البنية، فيتتبع المنهج السارد فى النص، وحركته الفاعلة

والساكنة من خلال الأصوات السردية المتعددة له، كما ربط ذلك بفعل السرد وما يمكن أن ينجزه من فضاء سردى خاص، وبذلك فإن المنهج يوازن فى معالجته للنصوص بين الجانبين، الجمالى: بما يسمح من دراسة العلاقات التى تدل على توظيف هذا الجانب، والوظيفى: بما يعمل على تفسير وشرح النص وتشكيلاته البنيوية، بل يتعداها إلى وظيفة هذه الأشكال ووسائل تنظيمها للبنية المشكلة للخطاب السردى، ولهذا يقود المنهج إلى عدد من المسلمات النظرية التي يعمل على إثباتها من خلال دراسة النصوص والبنى المشكلة لها، وهذه المسلمات تتصل ببنية الخطاب السردى فى الشعر المعاصر والأنساق النحوية والدلالية التى تتحكم فيها وتشكلها.

كما تتصل بالعناصر والمفاهيم السردية الخالصة فى النص الشعرى، ودور هذه العناصر فى تشكيل رؤية درامية سردية، وعلاقة هذه العناصر بالمستويات المكونة لبنية النص السردى.

ولأن المنهج يواجه لأول مرة بتطبيق المفاهيم السردية الخالصة فى النص الشعرى، فقد تراءت له بعض المشكلات الخاصة بالمصطلح السردى، والذى يعد نتاجا مميزا للسرود الشعرية، وهنا تم تعديل بعض المصطلحات الخاصة بالسرود

الروائية كما حدث مع مصطلح السرد السينمائى، واستحدثت المفاهيم الخاصة بالسرود الشعرية كما جاء فى مصطلح «سرد توهم الحكاية الشعرية» بالإضافة إلى أنواع السرود باعتبار الصفة الفنية التى تنتجها.

ويشير المنهج إلى بعض المفاهيم الخاصة بسرد النص الشعرى والتى تعد جديدة مثل «المتلقى فى النص» ، «الزمن الثالث فى الخطاب السردى»

وبذا فإن المنهج يمزج بين مفاهيم المصطلح السردى ومفاهيم الرؤية الفنية فى تشكيله لإجراءات التحليل فى السرد الشعرى، واستطاع أن يكون بهذه المفاهيم المنهجية ، تصوره الخاص عن السرد، وتحققت بالفعل، بعد إجراءات التحليل والمناقشة هذه الصورة، فى إطار تحليل النصوص ووضع تصوراتها النظرية والتطبيقية.

ثانيا ـ مفهوم السرد

يعد السرد من أقدم أشكال التعبير الإنسانى على وجه الإطلاق ، وذلك لأنه ارتبط بعملية التفاعل الإنسانية منذ بدء اللغة كمفهوم إشارى فى مهد الحضارة الإنسانية ـ سواء كان

هذا التفاعل عاطفيا، أو كان وظيفيا يرتبط بشكل من أشكال الحياة.

وقد استقر الرأى على أنه بدأ شفهيا قبل الميلاد بفترة طويلة، وغير محددة بشكل قاطع، وكانت هذه البداية مرتبطة بشيئين، الأول : الأسطورة الشفهية، والثانى: الطقوس الدينية المرتلة[١٤] ثم تحول بعد ذلك بفعل ظهور أنواع من الأساطير الدينية المختلفة والمتصلة بأفعال البشر من جهة، وبأفعال الآلية المتخيلة من جهة أخرى ، إلى الملحمة الشفهية بداية، ثم انتقل فى عصور التدوين إلى الملحمة المكتوبة بأشكالها المعروفة، ومن الملحمة الشفهية المكتوبة انتقل السرد إلى أشكال الكتابة النظمية الأخرى، كالقصيدة المغناة «البالاد» والقصص الوعظية المرتبطة بحياة الأبطال، وأنصاف الآلهة، إلى أن ظهرت القصة كشكل سردى خالص بفعل انفصالها عن الملاحم، وعرضها مستقلة عنها، فبدت كأنها متطورة عن حكايات تلك الملاحم - والتى بدأ السرد بها - حتى أصبح القص ملتصقا بالسرد، ومن هنا ارتبط النص السردى فى كثير من الكتابات الغربية بالقصة والرواية[١٥]

وشجع ذلك طبيعة الاحتفالات الدينية فيما قبل، وبعد تدوين السرد كشكل ملحمي، والآن وبعد ظهور الاهتمام بالسرد ، تحاول معظم الدراسات التنظيرية والتطبيقية أن تلصق التوجه الحديث للسرد بالقصة أو النثر عموما.

كذلك فإن العودة بالسرد إلى منابعه الشعرية الأولى، ومحاولة للعودة بالتنظيرات النقدية إلى السرد الشعرى، وتجلياته لأنها وضعت فى تصور الاهتمام بالسرد النثرى، وسوف اعتمد على دراسة السرد من خلال مفهومين أساسين:

أولا: المفهوم الاصطلاحى للسرد

ثانيا: المفهوم اللغوى للسرد

ويقوم المفهوم الأول «الاصطلاحى» على أن السرد يعنى وجود أساسين فى النص:

الأساس الأول: الراوى «السارد»

الأساس الثانى: الحدث الفعل

وقد يقصد بالحدث – هنا – فعلا حكائيا عاما، أو قد يكون هو فعل الحكى نفسه «السرد» (١٦) ويستمد البحث أصول المفهوم الاصطلاحى من النص السردى الخالص، «القصة والراية» فى العصر الحديث، ويمكن ذلك من الانفتاح بين النص

الشعرى والقصصى، سواء كان على مستوى حركة السرد، أو كان على مستوى الرؤية بصفة عامة.

أما المفهوم اللغوى: فكما توضحه المعاجم العربية بصفة عامة متمثلة فى لسان العرب والذى يقف على جماع كل التعريفات ، فإن توضيحه يبدأ بالآية الكريمة فى سورة سبأ، قال تعالى: « أن اعمل سابغات وقدر فى السرد واعملوا صالحا » إذ تشير كلمة «سرد» فيها إلى معنى التتابع والإحكام [١٧] ويقول «ابن منظور» فى التعليق عليها: «قيل: «هو ألا يجعل المسمار غليظا والثقب دقيقا فيفصم الحلق، ولا يجعل المسمار دقيقا والثقب واسعا فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف، اجعله على قصد وقدر الحاجة، [١٨] وهذا يفسر قوله: « إن السرد فى اللغة تقدمة شىء إلى شىء تأتى به متسقا، بعضه فى إثر بعض، متتابعا، وسرد الحديث يسرده سردا إذا كان جيد السياق له، وفى صفة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردا، أى يتابعه ويستعجل فيه، والمسرد: المثقب ، والمسرد اللسان[١٩] وبذلك فإن البحث أمام عدة أبعاد لغوية للسرد هى:

الأول: بعد التتابع

الثانى: بعد الإحكام

الثالث: بعد الاتساق والانسجام

وقد تتوافر هذه الأبعاد في النص الشعرى كلها أو بعضها ، مع توافر عناصر المفهوم الاصطلاحى، وبهذا فإن المفاهيم التى يعتمد عليها البحث تتصل بثلاثة جوانب أساسية:

الجانب الأول: ويتمثل فى عناصر المفهوم الاصطلاحى

الجانب الثاني: ويتمثل فى عناصر المفهوم اللغوى

الجانب الثالث: ويتمثل فى التداخل بين المفهومين

ونخلص من تحليل هذه الجوانب، وتنظيرات النقاد إلى عدد من الملاحظات حول «مفهوم السرد» وهى:

الملاحظة الأولى: أن مفهوم السرد لا يوجد إلا بواسطة الحكاية، لأنه ينطق بها شخص ما أو صوت وإلا لما كانت فى حد ذاتها خطابا، وهذا هو مفهوم جينت [٢٠] كما أنه عرض لتسلسل الأحداث أو الأفعال فى النص.

الملاحظة الثانية : وتتصل بالخلافات التى دارت حول مصطلح (Narrative) وإشكاليات الترجمة [٢١] فإن ما يهم هنا هو طرح جوهر العملية السردية، التى تتمثل فى المعنى الحديث، وقد حاول العديد رد السرد إلى بعض الاتجاهات النقدية فى تاريخ النقد العربى، كما فعل فاضل الأسود حينما حاول أن

يسوى بين مصطلح النظم عند عبد القاهر، وبين السرد، ويعتبر أنه لا حدود بينه وبين السرد[٢٢] ويتسم هذا الرأى بشىء من العمومية والخلط، لأن هناك فروقا جوهرية بين الخطاب فى إجماله وبين السرد داخل الخطاب ، وقد اتضح ذلك فى التقسيمات التى وضعها البحث للسرود الشعرية.

الملاحظة الثالثة: وتتصل ببعض الإشارات لمفهوم السرد فى النقد العربى القديم، ومنها ، ما ورد عند أبى الحسن بن رشيق القيروانى فى كتابه «العمدة» وذلك فى قوله: ومن الناس من يستحسن الشعر مبنيا بعضه على بعض، وأنا أستحسن أن يكون كل بيت قائم بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده ، وما سوى ذلك فهو عندى تقصير إلا فى مواضع معروفة، كالحكايات...

... وما شاكلها ، فإن اللفظ على اللفظ أجود هناك من جهة السرد[٢٣] وهذا النص يتصل بالمفهومين السابقين اتصالا قويا، ويصلح لأن يكون أساسا من أسس المفهوم الاصطلاحي للسرد.

ثالثا ـ أنواع السرد الشعرى

حفل الشعر العربى فى تاريخه الطويل قديما وحديثا بالعديد من السرود الشعرية المختلفة، كان أبرزها الاتجاه إلى رواية الحوار على لسان الشاعر، أو على لسان ما يوجده الشاعر من شخصيات ، وذلك للتعبير عن بعض آليات التشكيل الشعرى، ونجد بذورا قوية لمفهوم السرد الحكائى كما جاء فى بعض قصائد لامرئ القيس، وغيره. التى كان الشاعر فيها يحيط بالموقف إحاطة كاملة تجعل تشكيل النص أقرب ما يكون إلى التشكيل السردى الحديث ، وكان ذلك من الشاعر تخليا عن بعض غنائياته متجها إلى الدرامية والموضوعية ، وأيضا شكلت النصوص القديمة سردا آخر، من خلال قصائد المدح والهجاء والفخر والوصف ، مما يجعل البحث عن السرد فى الشعر القديم طرحا جديدا من طروحات النقد الحديث، وبقدر ما كان ابتعاد الشاعر عن الغنائية المحضة، بقدر ما كان اقترابه من تشكيلات السرد الشعرى بأنواعه المختلفة [٢٤] وهذا الميراث الغنى أثر بشكل كبير فى حركة تطور السرد فى الشعر بصفة عامة، وحتى عهد قريب كان السرد لايزيد عما يسميه البحث بسرد الموقف بأداة، أو إشارة من أدوات وإشارات الخطاب،

فإذا اعتمد الشاعر فى النص على حكاية ما، فإنه يتجه إلى تصويرها كموقف مستقل عن الإطار البنائى العام للنص أما الشعر الحديث فقد اعتمد فى تشكيله لبنية الخطاب السردى على عدد من السرود، يلتقى بعضها مع المفهوم الاصطلاحى الحديث للسرد، ويلتقى بعضها الآخر مع المفهوم اللغوى له، وكلا المفهومين يتصل بأسلوب القرآن الكريم السردى، اتصالا كبيرا يجعل من القرآن الكريم مرجعا سرديا مهما للشعر العربى الحديث.

والتقسيم الذى نسوقه لا يتقاطع مع سرد الرواية إلا فى بعض المسميات، وبعض الإجراءات التطبيقية [٣٤] أما بالنسبة للتشكيل فإن البون شاسع بين القصيدة والنثر، وقد أُولَتُ التنظير بما يسمح به النص الشعرى، لأن طبيعة الاختلاف بين النصين القصصى والشعرى وطبيعة التشكيل تجعل طرح مستويات السرد مختلفا تماما فى النص الشعرى عنه فى النص القصصى، ولم يحدد المستوى السردى فى الشعر المعاصر فى مصر، إلا تطور الشعر من جهة، ورؤية الشاعر، مدى استيعابه للتراث العربى، وتراث الفنون الجديدة من جهة أخرى، لأن الشاعر وجد ساردا، وواصفا ساردا، ومشخصا ساردا، ووجد

أيضا واصفا، ومشخصا ومغنيا بعيدا عن السرد، وقد وجدت هذه السرود منفصلة فى النص، متداخلة فى أحايين كثيرة، والتشكيل الثانى كان أكثر تواجدا، واستخدم الشعراء هذه السرود فى النصوص بدرجات متفاوتة، جعلت من وجود النص فى حد ذاته سردا خاصا له طبيعته، وصفته، وأدواته المشكلة له، والمختلفة عن بعضها البعض، وقد عمدت رصد هذه السرود فى الشعر المعاصر فى مصر بالنسبة للأعمال محل الدراسة، لنتعرف على نسب تواجدها ، بالإضافة إلى أن ذلك يعين فى التعرف على اتجاهات هذه السرود فى الخطاب الشعرى، وحضورها بدرجاتها واتجاهاتها، وقد بدأ البحث بتعريف السرد الحكائي باعتباره أساسا فى تحديد عناصر السرود الأخرى، ثم بتعريف سرد توهم الحكاية، باعتباره تابعا له، وبعد ذلك اعتمد البحث على السرد الأعلى نسبة فى الترتيب، وبرغم ذلك فقد آثر البحث البدء بتعريفه، لأنه يمثل الوجه الحقيقي والأساسي في السرد الشعرى المعاصر، وتمثل عناصره من راو أو صوت، أو حدث، أو فضاء الأبعاد الرئيسية التى اعتمدت عليها بقية أنواع السرود، يليه فى ذلك سرد توهم الحكاية، لأنه يعتمد فى الظاهر على العناصر السردية الخالصة ثم يلجأ إلى الوصف ، أو التشخيص، أو الذاتية.

١ـ السرد الحكائي:

يأتي السرد الحكائي فى الترتيب الخامس بين أنوا ع السرود التى تشكل مجمل الخطاب الشعرى فى مصر، وهى درجة بالنسبة للسرود الأخرى، الوصفى والتشخيصى والذاتى، تعتبر أقفل تأثيرا فى تشكيل وجه الخطاب السردى فى الشعر، وبالتالى لا يمكن وصف الشعر المعاصر بأنه شعر حكائى، ولكن يمكن وصف هذا الخطاب بأنه وصفى وتشخيصى وبالسرد الحكائى استطاع الشعر الحديث أن يقترب بصورة كبيرة من أهم مناطق تشكيل الرؤية السردية، التى تعتمد على الحكاية ، ثم يشتغل الشاعر ذلك فى تأطير النموذج الذى يقدمه، وبذلك فإنه يؤكد على أداة مهمة من أهم أدوات التشكيل الجديد، وانفتاح النص الشعرى على آفاق مغايرة، وارتياد فضاء نصى جديد، ومخالف لمراحل التشكيل السباقة، كما أن هذا السرد يعد تحولا عن البذور الأولى التى وجدت فى الشعر القديم، كحكاية الموقف ، إلى سرد يقوم على حكائى

فنجد أن صوت الراوى السارد يتشكل وفق منظور النص، والحكاية، وبؤرة الحدث، وتشكيلات الزمن، والفضاء الحكائى والشخصيات المتحدثة أو المخاطبة، ويمكن رصد رؤية خاصة

للزمن، والمكان، ومنظور الحكاية [٢٦]

وقد ظهر هذا النوع من السرد عند شعراء، وخفت عند آخرين فكانت ـ على سبيل المثال ـ قصائد «صلاح عبد الصبور» «مذكرات الملك عجيب بعد الخصيب، والصوفى بشر الحافى، وقد زخرت هذه القصائد بتقنيات الحكى والسرد والحوار الذى يمثل بنية القصيدة كجدل بين الشخصيات[٢٧] إلى جانب قصائد أخرى لأمل دنقل، مثل قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» ، «لا تصالح» وقد وصل الشعر المعاصر بهما إلى آفاق سردية عالية، وبعد ذلك اتجهت النصوص إلى مزج الغنائية وتوهم الحكاية، إلا أن هذا الاتجاه أصل السرد الحكائى الذى يقوم على تملى الواقع التراثى، أو النفس مشكلا الاتجاه نحو الدرامية والسردية ـ التى وصلت إلى أعلى مراحلها على يد هؤلاء الشعراء، وكان أكثرهم تمثيلا لها أمل دنقل حيث برزت الأصوات السردية بشكل كبير، وأيضا فى بعض قصائد صلاح عبد الصبور، الذى اعتمد فيها على روح سردية يضفر فيها الدرامية بالغنائية ـ بالحكاية عن الحدث وتصور واقعى ورمزى، كما فى قصيدة «شنق زهران» يقول صلاح عبد الصبور:

شب زهران قويا/ ونقيا / يطأ الأرض خفيفا / وأليفا/ كان

ضحاكا ولوعا بالغناء/ وسماع الشعر فى ليل الشتاء/ ونمت فى قلب زهران زهيرة/ ساقها خضراء من ماء الحياة/ تاجها أحمر كالنار التى تصنع قلبه/ حينما مر بظهر السوق يوما[٢٨]

فالشاعر اعتمد على الحركة التى تنبعث من العنصر الأساسى فى النص «زهران» ممثلا لعدد من الأوجه السردية منها: اعتماده على الفعل الماضى «شب» ثم الالتفات إلى حركة «زهران» التي يمثل بها وجها من أوجه استمرار الحالة فى قوله: «يطأ» ثم يعود إلى الحكاية عنه فى قوله «كان» بالإضافة إلى اعتماد الشاعر على تفصيل هذه الحركة ، ليعطى صورة مادية ونفسية لـ «زهران» فقد كان ضحاكا ولوعا بالغناء، وقد كان فى صورة للسردية الحكائية من خلال وحدات سردية تمتد على مدار الحركة المادية أحيانا، وعلى مدار الحركة النفسية فى أحايين أخري، وقد تطور الشكل عند الشاعر تطورا كبيرا، وتنوع وتداخل تداخلا يصعب فصله، سواء من ناحية آليات السرد ، أو من ناحية السرود الأخرى، والتى تشكل مع السرد الحكائى ملامح الخطاب السردى، وظل هذا النوع من السرد حتى ديوانه الأخير «الإبحار فى الذاكرة» كما ظل ينتمى إلى المرحلة الفنية نفسها التى يمثلا بتنوع كبير فى الشعر المعاصر

فى مصر، ثم يتبعه بعد ذلك شاعر آخر، كان له دور مهم فى تطوير السرد فى الخطاب الشعرى، وهو الشاعر أمل دنقل، وبالأخص فى الإمكانات التشكيلية التى نقلها إلى قصيدته، مما جعل معظم نصوصه تدخل فى هذا الإطار السردى

فنرى لأول مرة القصيدة التى تعتمد على الحكاية اعتمادا كليا، بحبكتها وشخوصها، وحوارتها ، وأبعادها الزمنية والمكانية، مما يفتح للنص أبوابا كثيرة للتأويل الشعرى، وذلك فى مقابل النصوص أحادية الرؤية، بماتمثله من تقرير فنى أحيانا، وقد تصرف الشاعر فى الحكاية، تصرفا كبيرا ، ووضع لها إطارها العصرى الذى يسمح به النص، ليضيف بذلك إلى أجواء النص وحركته أجواء فنية أخرى ، ليحوله إلى رؤية خاصة تضاف إلى الرؤية المشكلة لبنية الخطاب الشعرى بصفة عامة. يقول الشاعر/ «أمل دنقل» فى قصيدة لا تصالح»

لا تصالح/ ولو ناشدتك القبيلة/ باسم حزن الجليلة/ تسوق الدهاء وتبدى - لمن قصدوك - القبول / سيقولون / ها أنت تطلب ثأرا يطول / فخذ - الآن - ما تستطيع / قليلا من الحق/ فى هذه السنوات القليلة / إنه ليس ثأرك وحدك/ إنه ثأر جيل فجيل(٣٩)

فالسرد هنا تمثيل للصوت الآخر، الذى يصنع مع صوت الشاعر جدلا سرديا قائما على عدد من الأسس.

أولا: تملى روح الحكاية عن الآخر من خلال الصوت السردى الثانى

ثانيا: إبراز الوجه الحركى للنص، وتوسيع المدى الخاص بالأفعال في قوله «أن تسوق الدهاء» تبدى القبول، تطلب ثأرا.

ثالثا: تداخل الأزمنة فى النص ، من خلال الالتفات بين الماضى والحاضر، ممثلا للحكاية عن صورة الحكاية الحاضرة والمعنى السياسى للنص.

فبرغم أن صوت الراوى «السارد» هو المستحوذ على تشكيلات النص، فإن الأصوات الأخرى والشخصيات والفضاء الحكائى، والتشكيلات الحوارية الضمنية التى تزخر بها القصيدة نقلت السرد الحكائى فى الشعر إلى أعلى مراحله وأكثرها نضجا وقربا من بنية الخطاب السردى بشكل عام.

وقد اعتمد عدد آخر من الشعراء على إطار الحكاية كبناء عام للنص، وذلك من خلال منظورات مختلفة تشكل رؤيتهم الفنية والاجتماعية، ومن هؤلاء الشعراء نجد الشاعرنجيب سرور، حيث نحت القصيدة السردية عنده منحيين، الأول: منحى

التصوير وبالأخص فى تلك المشاهد المصنوعة ـ كما سيأتى ـ إلا أن النص اختلف كليا عن سرد صلاح عبد الصبور وأمل دنقل، وذلك لاعتماد الشاعر على اللغة الحسية البعيدة عن أجواء الرمز فى كثير من قصائده.

يقول الشاعر: «ملحوظة»

سكت الراوى الثانى / أكمل راو ثالث/ قال الراوى الثالث كان الملعونان من الكفار / حثا الناس على العصيان لأمر الله «اقرأ» / من لا يقرأ لا يؤمن/ من لا يؤمن لايقرأ[٣٠]

فالشاعر يصطنع الحكاية من خلال رؤية نفسية تتضح فى قوله «كان الملعونان من الكفار ـ حثا الناس عليالعصيان وبالتالى فإنه يضفى روح الحركة الدرامية على النص من خلال الأبعاد النفسية لذاته كمشترك فى صياغة الحدث السردى، ومن خلال الصورة التى يعطيها للمجتمع ممثلا فى عناصر الحكاية ذاتها فى قوله: « اقرأ» من لا يقرأ لا يؤمن.

وهنا يجمع الشاعر بين ثلاثة أصوات فى القصيدة تتناوب محورها، واستقطاب وظائف السرد، فالراوى الأول «الشاعر» والراوى المتحدث فى النص، والصوت الداخل بين علامتى التنصيص بقوله «اقرأ» وهذا الجمع أكسب القصيدة ، برغم

تقريرية اللغة فيها، أبعادا رمزية تأويلية، وفى الكثير من القصائد كان الشاعر يعتمد على الاستهلال السردى، سواء كانت خطة السرد تعتمد في النص على الحكاية، أو كانت تعتمد على أنواع أخرى من السرد، وغالبا ما كان الشاعر يمزج بين سرد الحكاية والسرد المشهدى، والسرد التشخيصى.

يقول الشاعر: كانت الغابة تبدو فى المغيب / مثل زنجى جريح يحتضر/ زاحفا/ ساحبا نصفا بنصف. ونهير من دماء/ موشكا من طول نزف/ أن يجف[٣١]

فالتمثيل فى النص يعطى صورة حية للسرد من خلال الموازنة التى يصنعها الشاعر بين صورة الغابة فى المغيب وصورة الزنجى المحتضر المشغول بحركة تعطى بعدا نفسيا واجتماعيا للنص، والشاعر هنا يجعل من الصورة التمثيلية دربا بين دربين، الحكاية وعناصرها ، والمشهد ومفرداته المختلفة.

وإن كان الشاعر نجيب سرور قد تمسك وبرع فى الشعر السردى القائم على تملى الحكاية والمشهد، ومزجهما برؤيته السياسية والاجتماعية، فإنه استفاد كثيرا من معاصريه من الأليات السردية نفسها، كما اعتمد عدد من الشعراء على الحكايات الرمزية في بيان مجمل الروية الخاصة، وذلك من أجل

الوصول بآليات النص السردى إلى درجة كبيرة من التشكيل الجمالى والفنى، فالسرد بالحكاية الرمزية يجعل من النص بنية شبه مستقلة في الإطار العام لبنية الحكاية، لأن البحث عن العناصر السردية فيها، لن يكون بدرجة البحث عن العناصر السردية فى الحكاية المؤطرة بفعل زمان وفضاء سرديين مميزين، يقول الشاعر، كمال عمار : من علمك الحكمة ياثعلب/ رأس الذئب الطائر عن جسده/ علمني يامولاى/ ألا أنسى مهما كان / أسد أسد/ أنك أسد قبل الآن وبعد الآن»[٣٢]

فالشاعر يجعل من الحكاية الرمزية بعدا سرديا قائما على السخرية، والتى تنبع من الموقف الحكائي المصطنع من ناحيته، ومن رؤية السارد «الشاعر» من ناحية أخرى، وإن كانت الأخيرة لم تزد على الحكاية التمثيلية فى التراث شيئا يذكر، ولكن الأساس هنا هو تحويل هذا النمط من التراث إلى مواقف سردية معينة، ولكن هذا الاتجاه فى الشعر المعاصر لم يتطور تطورا كبيرا، وظل عند استغلال بعض إمكانيات الأمثال الشعبية، والرمزية، لينسج سردا شعريا، يحمل فى طياته بعض المفارقات التى تعتمد على السخرية، وإذا انتقلنا إلى مرحلة أخرى من مراحل انفتاح النص الشعرى، نجد أن السرد

الحكائى قد اكتسب أبعادا، وتخلى عن أخرى، أما الأبعاد التى تخلى عنها، فنرى أن بعد الحكاية النمطية القائمة على متن حكائى سواء كان متنا تراثيا، أم كان متنا رمزيا متخيلا، قد قل بشكل لافت، كما تخلت النصوص أيضا عن أبعاد الزمان والمكان، اللذين يشكلان فضاء حكائيا، أما الأبعاد التى اكتسبها، فإنها تتصل بالبعد التسجيلي للسرد، وذلك بدخول الشاعر إلى عمق السيرة الذاتية لنفسه، أو لشخوصه، وتحول السرد الحكائى إلى سرد لأقوال حكائية، مع بروز الصوت الأصلى فى النص بروزا كبيرا، ومن ثم يدخل فيما يسميه البحث «بسرد توهم الحكاية» : أمضى فى الظهيرة الهوينى/ محفوفا بالفراشات والطيور/ مترعا بالرضا عن العالم/ كل شيء هادئ فى مكانه/ الماء فى الكوب والقتلى فى الشوارع/ البوم فى الخرائب، والجثث فى الثياب : والضياع فى المدن والعواصم / وأنا أمضى الهوينى[٣٣]

فبناء النص هنا يعتمد على بروز الفاعل الأصلى «السارد» ثم ينطلق هذا الفاعل فى تنميق حكايته، باعتبار أن الحدث هنا هو «فعل السرد» ووجود السارد، لأن خاصية الوجود واستمراره فى زمن ما ، يعد حدثا «حكائيا» يمكن اعتباره مركزا من مراكز

السرد بأنواعه المختلفة، فيضفر الشاعر هنا هذه الحكاية الظنية في ما يوهم بواقعيتها ، كما يدخل البعد التصويرى والنفسى أيضا، فحركة الذات ممثلة للأساس الدرامى فى النص من بداية قوله «أمضى» محفوفا، مترعا» تمتزج مع حركة الواقع فى النص من خلال الوحدات السردية التى تمثل دراما الحكاية وحركتها المختلفة «الماء فى الكوب، القتلى فى الشوارع، البوم فى الخرائب، الجثث فى الثياب» وإن كانت النثرية التى تغلب على النص تمثل وجها من أوجهه، إلا أن مزج حركة الذات بحركة الواقع يعطى صورة لدراما الحدث الغائب فى النص، والجدول التالى يبين النسبة التى توصلت إليها فى الأعمال الشعرية التى أختارها لسرد الحكاية.

السرد الحكائي ويمثل بنسبة ٤٪

م	الشاعر	القصيدة	الديوان	ص	النسبة
١-	أحمد طه	حكاية (١)	امبراطورية المواقف	١٧	٨٥ر١٧٪
٢-	، ، ،	حكاية (٢)	، ، ،	٢٧	
٣-	، ، ،	بورتريه لأنور كامل	، ، ،	٣٣	
٤-	، ، ،	شخص	، ، ،	٤٧	
٥-	، ، ،	حكاية	، ، ،	٩٣	
٦-	أحمد عبد المعطي حجازي	العام السادس عشر	مدينة بلا قلب	٩١	٨٥ر١٧٪
٧-	، ، ،	الطريق إلى السيدة	، ، ،	١٠٥	
٨-	، ، ،	سلة ليمون	، ، ،	١١٦	
٩-	، ، ،	قصة الأميرة والفتى	، ، ،	١٢٤	
١٠-	أحمد عبد المعطي حجازي	مذبحة القلعة	مدينة بلا قلب	١٣٩	٥٧ر٣٪
١١-	أمل دنقل	البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	الأعمال الكاملة	٨٣	٤٢ر٢١٪
١٢-	، ، ،	أيلول	، ، ،	٩٠	
١٣-	، ، ،	السويس	، ، ،	٩٣	
١٤-	، ، ،	مقتل كليب	، ، ،	٢٧٥	
١٥-	، ، ،	أقوال اليمامة	، ، ،	٢٨٩	

١٦-	« « «	مراثي اليمامة	« « «	٢٩١	
١٧-	صلاح عبد الصبور	شنق زهران	« « «	١٩٦	٥٧ر٣٪
١٨-	محمد إبراهيم أبو سنة	دون كشوت على فراش الموت	أجراس الماء	٧٣	٨٥ر١٧٪
١٩-	« « «	أحزان قرية مصرية	« « «	٧٩	
٢٠-	« « «	غريب من قنا	« « «	١٠٣	
٢١-	« « «	الإخوة الأعداء	تأملات في وجه ملائكي	٩٢	
٢٢-	« « «	المغني وتفاح الأمير	« « «	٩٦	
٢٣-	كمال عمار	الرجل الذي أفسد الحفل	« « «	٥	٧١ر٢٤٪
٢٤-	« « «	عندما يختلط الأبيض والأسود	من علمك الحكمة يا	٤٨	
٢٥-	« « «	من علمك الحكمة يا قلب	« « «	٩٨	
٢٦-	« « «	جاري أخلى مني بمراحل	« « «	١٠٥	
٢٧-	نجيب سرور	الاستبداد البرى	الأعمال الكاملة (٣)	٢١	١٤ر٧٪
٢٨-	« « «	رسالة إلى أبي	الأعمال الكاملة (٣)	٤٩	

٢- سرد توهم الحكاية

وضعت هذه التسمية لذلك النوع من الشعر الذى يبدأ باستهلال سردى حكائى، معتمدا على فعل من أفعال الحكاية بأنواعها المختلفة، ثم ما يلبث الشاعر أن يدخل فى عموميات الخطاب الشعرى، فتغلب عليه نزعة الوصف، أو التشخيص، أو التصوير، أو غير ذلك من أنواع السرد، ويبتعد الشاعر عن هذا الاستهلال بشكل نهائى أحيانا، أو يعود إليه مرة أخرى ليجعل منه منطلقا يتكئ عليه، وهذا النوع من السرد يشيع بشكل ملحوظ فى تاريخ الشعر الحديث فى مصر، لأنه أقرب ما يكون إلى نفس الشاعر، وبخاصة إذا كان الشاعر يقترب من الرمز والتصوير ، ويعد هذا السرد ـ أيضا ـ ميراثا لنوعين سرديين مهمين فى تاريخ الشعر العربى.

الأول: سرد الموقف وحكاية القول المنتشرة فى الشعر العربى.

الثاني: سرد الحكاية بمفهومها الحديث.

وبالتالى، فإن دلالة هذا النوع من السرد تنسحب على روح الحكاية الذى تشربها الشعر الحديث فى مصر، وتوغلها فيه، بحيث تمتزج رؤية الحكاية، برؤية الشاعر امتزاجا يصعب

فصله، لذا فإن سرد توهم الحكاية، إن لم يدل على بناء حكائى واضح، فإنه يدل على روح وشكل حكائيين مميزين، وقد تدرج السرد الشعرى من بداية القول فى الشعر القديم، ومرورا بالتشخيص والوصف والحكاية عن الذات فى بداية المرحلة الأولى لانفتاح النص الشعرى بداية من «محمود حسن إسماعيل» و«صلاح عبد الصبور» حتى اللجوء إلى الحكاية فى عقد الستينيات من القرن الشعرين بتأثير تبادل الثقافات والمصطلحات بين الفنون المختلفة، كالسينما والمسرح والفن التشكيلى ، ثم تداخلت هذه الأنواع مع بداية عقدى الثمانينيات والتسعينيات من القرن العشرين تداخلا يصعب معه الفصل بينها أحيانا.

يقف الشاعر «محمود حسن إسماعيل» على قمة هذا السرد الشعرى المتميز، والذى غالبا ما يتداخل الاستهلال فيه بالسرد الوصفى، أو يتحول مركز النص من يد الراوى إلى مواقع الأفعال والأسماء فى النص، أو يتحول البناء الشعرى إلى فعل يتصل بحركة السارد «الشاعر» ويبدو أثر هذا البناء النصى فى ما يبديه المفهوم اللغوى للسرد من تتابع ، وإحكام ، ودقة.

وقفت فى الطريق/ كعابر غريق/ يخوض بحر الدم

بالنسيان/ ويشرب الوجود بالأجفان/ خياله مصفد مشنوق/
وحسه ممزق مسروق/ من أنت؟/ في صدرى، في عينى؟/
شابت صلاة الدرب في يدى/ فاحفر لها النسيان/ واعبر بلا
إنسان(٣٤)

فالحركة النصية تبدأ من التعبير بالفعل الماضي الدال على التفاعل «وقفتا في الطريق» ثم وصف هذا الوقوف وصفا يميل إلى اصطناع جو نفسي في النص في قوله «كعابر غريق» وبعد ذلك تنساب التعبيرات المشخصة الواصفة في قوله «يخوض بحر الدم» يشرب، خياله مصفد، حسه ممزق» ثم يمزج الشاعر هذا الاصطناع بمدى سردى آخر ، وهو يحاور الآخر الغائب في النص، مضيفا الحركة التي تنبع من هذا الآخر إلى ذاته، كما يخلق جوا نفسيا محاطا بإحساس سردى شبه متنام في النص، فتبرز ذاته موهمة بالحكاية، ثم ما يلبث أن ينساب الاستهلال في جو الخطاب العام، واصفا ، أو مفسرا، أو مخرجا لتوهمات حكائية أخرى، كما تبرز صفة التجسيد كأداة فنية ملازمة لسرد التوهم، بل يتكئ عليها ليجعل منها تميزا ملحوظا ، مع نمو هذه الأفعال، والتحامها بذاته، وهنا يميز البحث بين الحدث في السرد الحكائي، وبين الفعل أو الأفعال في هذا النوع من السرد

ويقـوم فـعل الحكى بدور الحـدث في عـدد آخـر من السـرود - سيأتي تفصيلها - وذلك إذا اعتبرنا أن الحكى وفعله هما اللذان يوجهان الشـاعر فى ذلك الوقت، وتتداخل عند «محـمود حسن إسمـاعيل» - وغيره على مختلف توجهاتهم الفنية والسردية - تقنيات سردية كثيرة، تنتمي إلى حركة النص ، وحركة الذات وسيطرتها على مجمل توجهات الخطاب، كما يدل على ذلك مقام النص، أو المرجع الثقافي للشاعر، وغالبا ما يكون سرد توهم الحكاية مضفرا، كما سبق القول، بأنواع عديدة من السـرود الشعرية، يقول الشاعر:

رأتنى أطل لأفق السماء

وأرنو إلى القمر الأحمر

فقالت: أينسيك هذا الجديد

جنونك بالقمر الأسمر؟

فقلت: معاذ الهوى أن تغارى

معاذ السنى المشرق النير(٣٥)

فقد بدأ الشاعر برواية الحدث - وهو غائب - يستغرقه مرة أخـرى الخوض فى الأقوال الموهمـة بالحكاية، فنرى قـوله فى الأبيات التالية : «ماقده» ، «ما وهجه» ، «ماناره» برغم أن

القصيدة تخلو تماما من أية حكاية مقننة، إلا أن بعد التوهم فى النص يكسبه.. رمزية مضافة إلى أبعاد وجدانية، وواقعية، وتخييلية، كما أن أهم متكأ لسرد توهم الحكاية، كان الاعتماد على حركة الذات، وذلك عند مختلف الشعراء على تباين اتجاهاتهم وطرائقهم فى التعبير، لأن هذا التوهم بالتحامه بالذات يكتسب أبعادا خاصة بالحركة، والزمن، ومحتويات الخطاب الأخرى:

نسيت فى الدخول من بوابة الملوك/ أن أذكر اسم سيدى الصعلوك/ أن أحمل العلامة/ فقيدونى فى نعال العدو فى الصحراء/ وعلقوا بجبهتى بطاقة الملامة/ تسلبنى الطعام والشراب والهواء[٣٦]

فبروز شخصية الشاعر مسيطرة على النص ، يجعل الدلالة العامة سردية، ولكنها ماتلبث أن تنخرط فى الغنائية، التى تسيطر على القصيدة، غنائية أشبه بالحلم، أو المناجاة الذاتية، ثم ما يلبث النص أن يميل إلى تداخل الأصوات بطريقة تقليدية، كالتنصيص، أو وضع شرطة فى بداية النصوص الشعرية، ويحمل النص بعده السردى، بما هو تداع لغوى، أو وصف.

فالشاعر يمثل المدى السردى فى النص من خلال عدد من

العلاقات الدلالية المتصلة بتتابع الوحدات السردية وهي:

أولا: يوهم الشاعر أنه خارج من الحركة حاكيا عنها فى قوله «نسيت، أن أذكر، أن أحمل»

ثانيا: يعطى الشاعر الصورة لطبيعة الحكاية فى هذا التوهم، من خلال تعبيره بربط الأفعال الحركية القصيرة المدى، بالمجاز اللغوى فى قوله: «فقيدونى في نعال العدو فى الصحراء، وعلقوا بجبهتى بطاقة الملامة» وذلك يصنع وجه التفاعل بروح ما هو قائم فى الحكاية الفعلية، وبينما هو ممزوج بروح المجاز النابع من السردية في النص، كما أن هناك قصائد كان لها دور التمهيد للانتقال من الوصف والتشخيص والرمز بطريقة توحى بطبيعة التدرج نحو الحكاية ، مما يدل على أن روح السرد كانت قائمة فى الشعر المعاصر من جهة أخرى يدل ذلك على تأثر الشعر بطبيعة العصر الذى يوجد فيه :

يارفيقى ونحن جرحان مران يسيلان من دم وصديد

يارفيقى ونحن روحان يضجان فى حرير القديد

يارفيقى أناوأنت وعمى وابن عمى جماعة من عبيد

أنا أبكى، وأنت تبكى، ولكن لا يفل الحديد غير الحديد[٣٧]

فالحوارية تمثل خلفية النص، باعتبار أن للسرد فيه وجهين،

الأول: ويدل عليه الصوت الأول للشاعر فى قوله «يارفيقى» مكررة ثلاث مرات، والصوت الآخر يتمثل فى المخاطب الذى يتحدث عنه الشاعر، وتسير خطة السرد معتمدة على الأفعال التى,تدل على المشاركة فى الفعل العام فى النص وقد يتحول الشاعر من خلال هذا التوهم الحكائى القوى إلى توهم آخر يدله عليه الحوار بين الذات والآخر بوضوح.

إنما الفن قوة وانطلاق وخروج من عالم الكتمان

فى أغانيك ما يجيش بشعرى ويثير الحياة فى وجدانى(٣٨)

فتعبير الشاعر بكاف الخطاب فى قوله: أغانيك مشيرا إلى الآخر يدل على الروح الحكائى الكامن فى بداية مرحلة التطور الأولى للشعر المعاصر، كنا يشير تضمين خطاب الآخر فى النص على الامتزاج بين روح الشعر وروح العصر ، الذى بدأ سرد توهم الحكاية فيه مباشرة بسرد حكائى خالص.

«فى اليوم الثانى/ وضعت كفا والهة فى كفى/ واستلقت مرحا/ طارت زهور الأحلام الغضة/ وانتصبت فى مرآة الحب / حالمة بى»

ويظل عنصر الإيهام بالحكاية متوازيا مع عناصر الوصف، وبروز الذات، وتعدد الأصوات، داخل النصوص، بصفة عامة

عند معظم الشعراء، ويبقى أن درجة التكثيف اللغوى، هى التى تفرق بين شاعر وآخر داخل هذا الإيهام الحكائى:

بدأت وحيدا/ وسرت وحيدا/ وها أنت تدخل أنشودة السكر/ تنظر حولك لا تستريح/ فتقعد بين المرايا/ تفتش قلبك/ تتلو صلاتك(٤٠)

فهنا يتميز النص بأنه مصدر توهم الحكاية عن الآخر، ولذا يلتبس صوت الشاعر فى الحكاية بصوت الآخر التباسا غير مباشر، ثم يلتصق بسرد الشخصية ـ كما سيأتى ـ وينفصل عنه ليكون لنفسه بعدا دلاليا يتميز كل نص فيه عن الآخر ، فعناصر الحركة التى توهم بالحكاية متوفرة فى النص بين قوله «بدأت، وسرت وتنظر، تقعد ، تفتش، تتلو» ولكن هذه الحركة وإن كانت تبدو فى ثياب التنفيذ إلا أنها حركة وجدانية، فالحكاية إذن، حكاية عن الوجدان، والحكاية عن الوجدان يمكن أن تلون هذا التوهم بما يلائم حركته، فالشاعر يبدأ بالحديث عن ذاته، ثم يلتفت للحديث عن الآخر، ثم ينغمس فى هذا الالتفات انغماسا يوحى بحركة توهم الحكاية غير المكتملة فى النص، وإن كانت تميل إلى إيجاد المدى النفسى للأفعال التى تنتسب إلى الذات، وإلى الأفعال التى تنتسب للآخر فى مدى الصوت السردى الأول.

٤ـ السرد التشخيصي

وهذا النوع يمثل المرتبة الثانية بعد السرد الوصفي، في صيغ الخطاب السردى في الشعر المعاصر في مصر، بجمالياته المتعددة بلاغيا وأسلوبيا، لأن التشخيص يعد من الأدوات المشكلة لعدد من الخطابات الشعرية، وهو بفاعليته يحول النص تجاه الواقع، حتى إن بدت عناصر الصورة الشعرية فيه مفتتة، أو متفرقة، فإن الشاعر يلجأ إليه لتقريب هذه العناصر، سواء كانت رمزية، أو واقعية، ومن ثم فإن إضافة التشخيص إلى السرد يضيف أبعادا مهمة للنص الشعرى، إذ تتحول حركة الذات في النص من التعبير الرمزى المجرد، إلى التعبير الرمزى المشخص، ومن دائرة التداعى الذاتى، إلى دائرة إحكام التشخيص ، وتقريبه من بؤرة النص الشعرى ، فالسرد يتوغل بمفاهيمه وما يمكن أن يضاف إليه في كل أنواع الخطابات الإنسانية، لأن تجربة الإنسان الحقيقية تتركز حول السرد كما تتركز في التفاعل الذى ينتجه، وأنه يرتبط ارتباطا كبيرا بالفعل الإنساني وبالحياة، باعتبارها نشاطا وعناء، بحثا عن السرد[٤١] كما أن الحديث عن الذات، وعن الأشياء، وتشخيصها، أو تجريدها، وصفا، ومدحا، وتفسيرا، يدخل في دائرة السرد[٤٢]

والتشخيص ، مضافا إلى السرد، يأتى من تتابع الوحدات الفعلية المشخصية، أو من تتابع الوحدات الاسمية المنوط بها نقل عملية التشخيص فى الخطاب الشعرى، وفى أثناء هذا التشخيص يتجه الشاعر إلى مزج المشهد بالرمز بالحكاية عن الذات، أو يتجه الشاعر إلى الغنائية المشخصة مما يجعل النص لوحة تشخيصية متعددة الزوايا والجوانب، وقد بدأ هذا الاتجاه واضحا فى بداية حركة الشعر الحديث فى مصر، وبالأخص عند الشاعر «محمود حسن إسماعيل» الذى تحولت اللغة على يديه إلى لغة مشخصة، فنجده يحول الخطاب الشعرى وجهة تشخيصية واحدة أحيانا:

١ـ فلك بحبك فى الشواطىء دائر

أمل الحياة به عتى هادر

٢ـ رقصت له الأيام وازدحمت

على كفيه من سحر الخلود بشائر

٣ـ وتنفس الوادى به فكأنه

نغم من الفجر المهلل... طائر

٤ـ فإذا رأيت النيل قلت: متوج

الدهر صولجه القوى القاهر

٥ـ وإذا رأيت الحقل قلت: قصيدة

خضراء وقعها الربيع الساحر

٦ـ وإذا رأيت الطير قلت: ملائك

للحب فى فمها نسيد ظاهر

٧ـ وإذا رأيت الناس خلت بهم هوى

مما يحمله المشوق الساهر(٤٣)

....

٨ـ كنت والشعر غريبين نسير

ورقا ضل طريق الشاطئين

٩ـ غريب الظل بصحراء الهجير

نتلاشى فى اللظى معتنقين

١٠ـ نشرب الأنغام خمرا ونطير

أينما كنا ضللنا حائرين

١١ـ وإذا أيك وطير وغدير

وهو يرجو لقاء العاشقين(٤٤)

فالمجردات تتحول إلى محسوسات، بإضافة الأفعال الحركية التى تجعل الخطاب السردى خطابا مشخصا، «فرقصة الأيام، وتنفس الوادى، والنيل المتوج، والحقل القصيدة، والطير الملائك،

وشرب الأنغام»، وغيرها من الصور الشعرية ، تشير إلى تغلغل بنية التشخيص فى بداية حركة الشعر الحديث فى مصر، مع تطورها على يد «محمود حسن إسماعيل» أيضا، ليمزج بين التشخيص والسرد القائم على تتابع الوحدات اللغوية بنظام تركيبى دقيق أتاحه الشكل الشعرى السابق.

فنجده على سبيل المثال يكرر نمطا تركيبيا فى بداية ثمانية أسطر شعرية متتالية فى قوله: « حتى يعود الليل» حتى تذوب مع الظلام، حتى يبد الغاصبون، حتى تزمجر بالفيالق، حتى تعود إلى الديار»[٤٥] والتكرار الذى يتمثل فى «حتى» أداة نصب المضارع + الفعل المضارع + معمول الفعل» فى كل الصيغ ثم تكرار قوله: « فيها » فى بداية الأبيات ست مرات، ثم تكرار صيغ فعلية متقاربة فى الدلالة على سبيل المصاحبة اللغوية[٤٦] يلفتا الانتباه إلى سرد اللغة فى ذاتها، مع ما تمثله من معان، كذلك مع ما يصاحب كل صيغة من تراكيب متقابلة منسجمة، أو متنافرة، مكونة صورا شعرية، تتسم بالدهشة والغرابة، برغم غياب الحكاية، والمراوحة بين التوهم، والذاتية، والتتابع، والإحكام فى التراكيب، ويمثل الشاعر«محمد عفيفى مطر» وجها آخر من سرد اللغة التشخيصى والوصفى فى آن واحد، إذ

يصنع من النص بنية قائمة بذاتها، تتأبى أحيانا على التأويل المقترح لها، فنجده فى مقطوعة تتكون من اثنى عشر سطرا، يبدأ تسعة منها بفعل مضارع من أفعال الحركة، مما يحيل مركز الدلالة إلي اللغة، ويحيل السارد إلى فاعل مضمر فى السياق الشعرى، كما تتبدى أيضا خاصية الانسجام التى تعتمد على حركة الأفعال، وزمنها ، مع الاعتماد على مصدر واحد، هو الشخصية المروية فى النص، والتى تتولد عن الذات، ثم تأتى خاصية التشخيص من داخل اللغة لتفسر عملية الانسجام فى النص.

خضاب العرس فوق يديه قبرة مسائية/ وقنديل على بوابة الأرض الرمادية/ وكأن فى قدميه وشم حمامة برية تهتز فى أفق من الحناء/ وفى جنبيه ساقية المواويل تصب غناءها الطينى مرتعشا على أهداب قنديل/ فتسقيه عصير الطمى والأضواء/ وتسقيه عصير العشب والجميز/ تطلق روحه فى الليل مئذنة هوائية/ تطير بقلبه زغرودة كانت بجوف الأرض منسية(٤٧)

فلا تخفى هنا النزعة التشخيصية لعملية السرد القائمة على تتابع الوحدات السردية بأنواعها، والتى ترتبط ارتباطا كبيرا ببعضها، وتبنى بعضها فوق بعض، مما يجعل الخطاب أقرب

إلى توهم الحكاية، معتمدا على التشخيص الواصف، والذى يفتح مجالا أوسع للسردية فى النص، ويمنح مجمل الخطاب أبعادا فنية، فى تداخل الخطاب حتى يصبح بنية واحدة، وهذا التداخل يجعل من الصورة الشعرية صورة حية، تستمد قوتها من حركة التشخيص، بالإضافة إلى حركة الأفعال التى يسود فيها روح حكائى واضح، مع حركة الذات وتضامنه مع بقية العناصر الأخرى.

وقد تبدو الصور الشعرية المشخصة صورا متنافرة، تدل على أن هناك فعلا حكائيا مضمرا فى النص، وذلك من خلال ما تنتجه الذات من حركات نصية تمثلها حركة الوحدات اللغوية الممثلة للسرد:

دم أم صراخ الشوارع؟/ أم رمل ساق،/ خيام عليها قصور/ قصور عليها خيام/ دم أم خضار الهوامش؟/ أم نخل قلب؟/ يضم إلى صدره هرما ومآذن/ يسمع أزمانه تتكلم فى غرفة/ فيمد إلى نجمة وطنا/ ويقول اهبطى/ كى أنير عروقى / ويفتح بوابة يتسرب منها إلى مقابل الآخرين/ يدس الشوارع فى عينه ويسافر(٤٨)

فهنا تتحقق خاصية تتابع الوحدات السردية الاسمية فى

الأسطر الخمسة الأولى، وتتحقق خاصية تتابع الوحدات الفعلية فى الأسطر الأخرى على التوالى فى صيغة المضارع فقط، مع بروز حركة التشخيص فى كل سطر شعرى، فنرى «صراخ الشوارع، وخضار الهوامش، ونخل قلب، ويضم إلى صدره هرما ومآذن، أنير عروقى، يدس الشوارع فى عينيه» مما يحقق عناصر سردية غير حكائية تتعلق بالتشخيص، مع الاعتماد على توالى الوحدات الاسمية والفعلية المشكلة لبنية الخطاب، تسهم فى عملية الانسجام والتتابع الذى يتفق والمفهوم اللغوى للسرد، ومفهوم توهم الحكاية الذى يجعل من تلك الوحدات مركزا دلاليا يستقطب جماليات الخطاب، ومستوياته الأسلوبية والتصويرية المتنوعة التى يزخر بها الخطاب الشعرى، بالإضافة إلى إضافة الأفعال البدنية إلى مدلولات بعيدة من مجازات وصور شعرية مثل قوله: «يضم هرما ومآذن، يسمع أزمانه، يمد إلى نجمة، أنير عروقى، يدس الشوارع» وبذا تتحقق خاصية تتابع الصور الشعرية والمجازات التى تتضام وتصنع حبلا من المجازات التى تعتمد على حركة التشخيص، وتتوافر للنص حقول تشخيصية تبدأ من المفردة الاسمية، مرورا بالوحدة الفعلية، وحتى الوحدات السردية والتركيبات النحوية والصور البلاغية التى تميز حركة التشخيص السابقة.

هـ سرد الشخصية «السرد الذاتى»:

وهذا النوع من السرد يغلب على كم هائل من النصوص عند معظم الشعراء فى مصر، ولروح العصر دور فى هذا التوجه، وذلك بما تجلبه العوامل السياسية ، والاجتماعية، والثقافية، حيث يؤثر الشاعر أن يلجأ إلى ذاته، ليجعل منها مركزا للبحث عن كل شىء، حتى إن السرد فى ذلك الوقت يقوم بدور الحدث، كما أن إررادة الشاعر، وأحلامه، ثم عجزه عن تحقيق ذلك يجعل من اللجوء إلى الذات وجودا خاصا به، وبتلك الذات التى تملأ على الشاعر كل اتجاه، وبخاصة عند الأجيال المتأخرة، حيث يواجه الشاعر العالم كله بالذات، وقدم لهذه الاحساس حركة الثقافة والترجمة. والتى عرفت معظم الشعراء بالنماذج الأخرى، كذلك ما خلفته الحرب العالمية الثانية من دمار وخراب، فكانت النزعة نحو التحول للذات عالمية، يتأثر فيها الشاعر بعالمه[٤٩]

فجعل الشاعر من نفسه محورا للنص ، فصار هوالمخبر الوحيد عنها، الذى ينمى حركة النص، أو يثبتها ، حيث يتحول الشاعر هنا إلى راو ومتلق فى آن واحد، ويكون الحدث «السرد» النابع من ذاته هو محور الحركة، والخطة التى يتبعها النص، مع الاستعانة أحيانا بسارد آخر ينبع من الذات الأولى أيضا، أو

يمثل وجها موضوعيا لها.

وقد وجد هذا الاتجاه بذورا قوية فى بداية القرن العشرين، ونما وتطور على يد الشاعر/ «محمود حسن إسماعيل» الذى حول الذات إلى مركز استقطاب لكل العناصر النصية التى يتجاوز معها، ويعتبر ديواناه «هكذا أغنى» و «ونار وأصفاد» من الأعمال التى برز فيها سرد الشخصية:

أنا بى لهفة إلى النسيان - أنا بى لهفة إلى النسيان
أبعدوا طيفها - وكفوا غناها - طيفها والغناء قد مزقانى
صوتها ألهب الذى كان فى الصدر رمادا فصار كالبركان
أنا كالتائه المغلل القوة إلى عالم... من النيران
أنا بى لهفة إلى النسيان - أنا بى لهفة إلى النسيان (٥٠)

فيلاحظ هنا أن الشاعر يبدأ بذاته، ثم يبتعد عنها، ثم يعود إليها مرة أخرى، وابتعاده عنها لا يمثل إلا صورة عن صور تعامله معها، مضيفا، أو مفسرا أو شاكيا، وغالبا ما كان الشاعر يلجأ إلى الصور الخارجة عن الذات ليصنع للنص آفاقا وفضاءات مختلفة، منوعا فى أداءاته الشكلية فى النص، والحركة التى تصنعها الأفعال فى قوله: «أبعدوا ، كفوا - ألهب ، مزقانى» تمتزج مع الحركة التى تصنعها الوحدات الاسمية التى

تمثل صفات للذات فى النص في قوله: «أنا بى لهفة، فى الصدر رمادا، أنا كالتائه» وهذا الامتزاج جعل من الذات صورة منقسمة على نفسها، فى الرموز التمثيلية التى تصنعها لتعبر بها عن الواقع النفسى، أو عن الواقع الفعلى، وهكذا تتحول هذه الحركة التى يجيش بها صدر الشاعر إلى دراما فى النص من خلال الامتزاج بين ما هو خاص بالذات، وبما هو خاص بصورتها الأخرى، فالحكاية عن الذات لا تأخذ طابع الحكاية القائمة على فعل، أو عدد من الأفعال، بقدر ما هى رموز ذاتية يلجأ إليها الشاعر، وبخاصة إذا كان يواجه نفسه، ويواجه معها قدرا غامضا لا قبل لهما بمواجهته:

يرهقنى أن أجلس فى القيظ المحرق دون جدار/ وحدى ..أعبث بالأوتار/ والنغم المذبوح يسيل... يسيل من المزمار/ أنفاس تحرق لى شفتى/ تطفئ فى عينى الأنوار / أتسكع داخل نفسى / حتى تأتى واحدة أخرى/ يدها قد تمسح لى رأسى/ فى ذات مساء[٥١] فذات الشاعر تمثل العنصر المسيطر على حركة النص، والفاعل فى توجيهها إلى الذات وجها آخر يسهم فى صنع فضاء نصى ـ كما جاء فى نص «محمود حسن إسماعيل» السابق ـ فالجمل المحكية: تقول: «تبسم ياطفلى...

لنكن رفقاء... » تدخل الحوار السردى إلى منطقة الذات أيضا، فالصوت لا يبرز مستقلا، وإنما يأتى من خلال الذات الأولى المسيطرة على النص، ومع تتابع الصوتين، وتداخلهما ، فإن السردية المضافة إلى الذات، سواء كانت ظاهرة، أو محكية من خلال تتابع الصور اللغوية، تجعل السارد ينفصل عن ذاته، أو يخاطبها ، أو يصنعها ، وهنا يتداخل سرد الذات مع سرود أخرى، كالسرد المشهدى ليجعل من الذات مشهدا سرديا، دون الدخول فى تفصيلات هذا المشهد الرمزى فى أغلب الأحيان.

طوحنى قدرى... قوقعة... فوق الشاطئ/ يحشوها الرمل/ تغرسها الأقدام، ويأتى الماء فيكشفها للريح/ وللبرد/ وللطل. ويحركها خيط لا ينظر ، فى دائرة/ لايبرحها الليل[٤٢] فالسرد فى النماذج الثلاثة تحركه ذات الشاعر، مضافا إليها ما يناسب الموقف الرمزى، فيضيف الشاعر الأفعال النصية إلى ما يشبه توهم الحكاية، أو يجعل من السرد قيمة رمزية أو يحيل الموقف الرمزى إلى موقف تصويرى تمثيلى، كما فى النموذج الثالث، هذا يجعل السرد ينمو فى اتجاهين، الأول: اتجاه الحكايات الرمزية المتوهمة، الثانى: خلق معادلات موضوعية لذاته يتكئ عليها، وقد تكون هذه المعادلات الموضوعية، رموزا خاصة

بالذات، كالحزن ، والألم، أو إيجاد ذوات رمزية أو اللجوء إلى الحوارات السردية، ليتداخل بذلك السرد مع عدد من السرود الأخرى، مما يجعل من السرد الشعرى مدخلا مهما من مداخل التشكيل فى الشعر المعاصر فى مصر بصفة عامة، وهنا تصبح حركة الذات فى مواجهة الآخر حركة حتمية لا مفر منها فى التعبير عن مكنونات هذه الذات، وكل نص يختار لنفسه ما يتلاءم والثقافة الخاصة به، وما يتوافق مع ميله وتوجهاته:

ياشيخى العارف... بالأسرار/ لن أتخلص من جرمى، وأسوفه بالأعذار/ يكفى أنى... مازلت أفتش عن أمسى/ الضائع بين الأنقاض(٥٣)

فالتداخل بين علاقة الراوى، بالمتلقى الضمنى، يجعل من النص علاقة ذاتية قوية تخضعه لعدد من التأويلات تتصل بمركزية السرد وعلاقته بالذات، فبرغم اعتماد الشاعر فى بداية النص على رمز نصى ممثل فى «الشيخ العارف» إلا أنه ينتقل من خارج ذاته ليسقط عليها كل ما يكشفه الجو النفسى، فالتفت فى قوله:

«أتخلص من جرحى، يكفى أنى مازلت أفتش عن أمسى»

ففى مقابل رمز خارجى واحد قابله الشاعر بست إحالات

عن الذات ما بين الضمائر المستترة، «أتخلص ، أسوفه» أو في صورة ضمائر متصلة، «جرحى، أنى، أمسى»

بالإضافة إلى أن الرمز الخارجي جاء في صورة المضاف إلى ياء المتكلم في قوله: «شيخى» وكأن هذا الرمز يتصل بقوة مع الذات أو كأنه من خلق الذات نفسها.

٦ـ السرد المشهدى

يتحدث «تودروف» عن السرد المشهدى باعتباره العرض والرؤية معا في ذات الوقت، الرؤية ـ مع السارد، والشخصية التي يتحدث عنها [٥٤] وذلك في حالة تضام الصوت الأول «السارد الفعلى» مع أحد الأصوات العاملة في النص، ويمثل المشهد حينئذ أحد أركان النص، مع التنوير لمجمل الخطاب، وأحيانا يعمل المشهد على إضاءة السارد على تكوين مركز ـ سردى دلالى للنص، كما أن إضفاء صفات مكانية على الأفكار المجردة يساعد على تجسيدها، فالسارد قد يحيط بكل جوانب المشهد، فيكون هو المحرك له، أو يكون السارد نفسه مجرد جزء من المشهد، وبذلك فإن المشهد يحرك أحيانا السارد، وينمى حركته مع تفصيلاته الكثيرة، والمتنوعة، وبالأخص إذا كان المشهد يعتمد على التفصيلات الدقيقة، سواء كان المشهد جزءا

من الحكاية، أو كانت الحكاية جزءا من المشهد ، لأن الشاعر يلجأ إلى طرح رؤاه المشهدية داخل الحكاية كأحد مفرداتها ، وبذا يصبح المشهد جزءا من الحكاية، أو يلجأ أحيانا لصنع حكاية صغيرة فرعية تمثل أحد أوجه المشهد، وذلك إذا كان الشاعر يعتمد على التصوير المشهدى كأساس سردى للنص، ويستثمر السارد مع عناصر الرؤية والتصوير، عناصر اللغة، وفنياتها، كالتشخيص، والوصف والحوار، وغير ذلك من مستويات الخطاب.

وفى النص الآتى، نرى كيف اعتمد السارد على التقاط صورة كلية للمشهد السردى، مع الإبقاء على روح الحكاية فى النص، وتوارى ذات الشاعر تواريا تاما:

وتهادى الركب للقلعة هونا/ يصعد التل إلى القلعة هونا/ صوت بوق / ثم رنت فى فضاء البرج صيحة/ ثم دار الباب فى صوت شديد/ باب قلعة!

فيه آثار دماء وصدأ(٥٥)

فالمشهد يمثل الرؤية الكلية للسارد معتمدا على إطار الحكاية، مع سيطرته على الحركة داخل المشهد ، التى تتدرج تدرجا طبيعيا، فالسارد يبدو من خلال النص شاهدا من شهود

الحكاية، ليحكم حالة الالتباس والتماس بين ذاته المتوارية وبين موضوع الحكاية الذى يعرضه.

فالسارد يستغل الحكاية التراثية بإجمال ليصنع مشهدا محايدا أقرب إلى الواقعية.

ويقوم توالى الأفعال على الشك الوارد فى النص بدور الحبكة التصويرية فى الحكاية، إذ إن المفترض فى السرد المشهدى أن يصنع السارد فضاءه النصى بتضام وتضامن العلاقات النصية المختلفة، وأن يشخص الحركة الحكائية المجردة.

إلا أن المشهد السابق لم يواجه السارد فيه الحكاية عن المشهد الأصلى، حيث التزم الشاعر فيه - بفرضه على رؤية النص - حدودا إجمالية خاصة، وجعله يتخلى عن أخرى، كذلك كانت خلفيته تميل إلى تأويله بشىء من التحديد.

أما إذا تخلى الشاعر عن الحكاية المؤطرة ، ولجأ إلى الحكايات المفتوحة، ليقدم مشهدا سرديا ، فإن النص بذلك يتشكل بانفتاح أكثر فى الرؤية، وفى اللغة المشكلة للخطاب، كما يكتسب النص بذلك أبعادا جمالية مختلفة:أعود مخمورا إلى بيتى/ فى الليل الأخير/ يوقفنى الشرطى فى الشارع... للشبهة/ يوقفنى .. برهة!/ وبعد أن أرشوه ..أواصل المسير!/

توقفنى المرأة فى استنادها المثير/ على عمود الضوء/ وكانت ملصقات «الفتح» و«الجبهة»/ تملأ خلفها العمود!/ تسألنى لفافة! / لم يترك الشرطى/ واحدة من تبغها الليلى/ تسألنى إن كنت أمي ليلتى... وحيدا/ وعندما أرفع وجهى نحوها/ سعيدا/ أبصر خلف ظهرها شهيدا/ معلقا على الحائط، ناصع الجبهة/ تغوص عيناه.. كنصلين رصاصيين/ أصرخ من رهافة الحدين أمضى بلا وجهة!![٥٦]

فمكونات المشهد الحر المصنوع فى النص تتيح للسارد أن يتصرف فيه بحرية كاملة، ويتصرف بتلك المكونات ، كما يتصرف أيضا بمفردات حكائية، تعبر عن طبيعة الموقف المصور، وهو من خلال ذلك يمزج بين وجهين رئيسيين للمشهد:

الوجه الأول : ممثلا فى حركة السارد فى المشهد، وحركة أفعاله

الوجه الثانى : ممثلا فى مكونات المشهد وتناميه

ثم تتداخل أصوات أخرى مع صوت السارد، وأفعال أخرى ممثلة لهذه الأصوات.

فقوله: «يوقفنى الشرطى» يمثل الصوت الصامت المحاور، فى مقابل الصوت الحى فى النص الممثل فى قوله ـ المرأة: «تسألنى

لفافة» بالإضافة إلى الصورة الأساسية التى تعطى الصورة الخلفية للمشهد، والتى تحيل على فضاء نصى يشكل بنية مميزة للنص.

وذلك فى قوله: «كانت ملصقات الفتح والجبهة، تملأ خلفها... العمودا»، و«أبصر خلف ظهرها شهيدا» فالسارد يوغل فى الحلفية إيغالا يجعلها مؤثرة فى حركة النص والمشهد بصفة خاصة، ويفتح آفاقا للحكاية التي يمثلها داخل المشهد. وفى أحيان كثيرة يخلو المشهد المصنوع من وجود عناصر تصويرية تشكله بصورة مباشرة، ويظل السارد هو الذى يحرك الحكى، ويجعل منه حدثا ذا أثر فى تشكيل النص، كما يتخذ من الرموز وسيلة لإضفاء صيغة إيحائية للنص: صديقى الذى غاص فى البحر... مات/ فحنطته/ واحتفظت بأسنانه/ كل يوم إذا طلع الصبح آخذ واحدة/ أقذف الشمس ذات المحيا الجميل بها / وأردد باسمي أعطيك سنته اللؤلؤية/ ليس بها من غبار... سوى نكهة الجوع!! رديه، رديه... يروى لنا الحكمة الصائبة / ولكنها ابتسمت بسمة شاحبة!(٥٧) فمما يميز هذا المشهد عن سابقه، أنه مشهد يرتبط نسبيا بالصراع النفسى داخل السارد، مع سيطرته على حركة السرد، وهو هنا يشبه المشهد التراثى

السابق، ولكن السارد يكون أكثر حرية فى ربط المشهد برؤيته مع حلول المجاز فى الصور الشعرية المكونة لمفردات المشهد، حلولا يوحى بذلك الصراع بين ذات السارد، وبين تلك المفردات.

وقد اتجه عدد كبير من الشعراء فى تاريخ الشعر الحديث فى مصر للمشهد التقليدي، والتى تتوزع فيه الأفعال بين الحركة، وحكاية القول، لتفسير المواقف السردية الرمزية، وغير الرمزية التي يمثلها المشهد، فحكاية القول التى تنتشر فى رقعة الشعر العربى الحديث، موحية بتغلغل الحس السردى فى النصوص تحمل بذورا مشهدية تصويرية، يمكن أن تنمو بواسطة حركة السارد وحركة الأفعال التى يوجدها، بالإضافة إلى حركة الأفعال المنسوبة إلى أفعال حكاية القول التي يوجدها السارد، والتى تنسب للذوات الأخرى التى تتضمنها حركة النص ، وقد استثمر عدد كبير من الشعراء هذا الاتجاه نحو المشهدية، بداية من «صلاح عبد الصبور»، ثم «أحمد عبد المعطى حجازى» ، ثم أخذ المشهد على يدى الشاعر «أمل دنقل» فى الانتقال إلى مرحلة فنية عالية، جعلت الكثير من قصائده أشبه باللوحات التشكيلية.

كما نجد الميل العام إلى المشهدية، يمثله شعراء كثيرون فى

تاريخ الشعر الحديث فى مصر، مثل نصار عبد الله، ودرويش الأسيوطى، وعبد الله شرف، وحلمى سالم، ومحمد سليمان، وغيرهم، وقد تعددت مصادر المشهدية بشكل عام بين ثلاثة أوجه رئيسية:

الأول: الواقع

الثاني: المشاهد الكونية الحية والمتخيلة

الثالث: التراث وما يلحق به من مجازات

حيث يؤدى المشهد إلى نقل حالة مجازية تقوم على تبادل العلاقات بين الواقع كأداة رئيسية فى تجسيد المشاهد، وبين المتخيل كأداة متخيلة مكملة فى هذا التجسيد، وربما تبادلت هاتان العلاقتان المواقع، فأصبح المتخيل المرتبط بالواقع أداة أساسية، يليها الواقع الفعلى كمادة مكملة، وهذه النزعة مرتبطة إلى حد كبير بالمراحل الأخيرة من انفتاح النص الشعرى، واستفادتها إلى حد كبير بكافة أشكال التطور التقنى والفنى، لذا فإن الشمهدية المجازية منتشرة عند عدد كبير من الشعراء على اختلاف توجهاتهم الفنية والتقنية، وفى هذه الحالة يضمن السارد فى هذا النوع من السرد بعض ملامح المونولوج، والحوار الذاتى، متجادلا مع مفردات المجاز الشعرى التى تعمل

على إيجاده مفردات المشهد:

ثيابك فى قصر عمدتنا فى انتظارك/ ـ حين ترشين جسمك بالماء / تنتظر الآن كل الثريات / هذا: مساء الحصاد/ وترفع أجفان كل العيون/ وتعدو إلى الحقل تنقل وجهك عبر المرايا/ تبادلت القدمان أكف الدرج/ هنا تهبطين/ فتسدل أجفان كل العيون عليك(٥٨)

فالمشهد تتقاطع فيه علاقات مختلفة تسهم فى تكوين ملامحه على النحو التالى:

العلاقة الأولى: حضور الشخصية المحورية فى المشهد، وتدل عليها «كاف الخطاب» في قوله: «ثيابك ، جسمك، وجهك، عليك» بطريقة مباشرة، ثم الانتقال إلى ضمير المخاطب فى قوله «تهبطين» تقليبا لحركة الآخر فى المشهد.

العلاقة الثانية: مفردات الواقع فى المشهد المجازى ممثلة فى قوله: «ثيابك ، قصر عمدتنا ، جسمك، القدمان، تهبطين»

العلاقة الثالثة: المفردات المجازية، والتى تشكل الوجه الأساسى فى النص، وذلك فى قوله: «مساء الحصاد، تعدو إلى الحقل، تنقل وجهك عبر المرايا ، فتسدل أجفان كل العيون عليك»

ولاشك أن هذه العلاقات مجتمعة، تتشابك وتتقاطع ،

وتشترك فى خيوطها، وتؤدى كل علاقة إلى الأخرى، وتتضمنها ، وتنتقل عبر الأخرى، فلو رمزنا للأولى بالرمز «أ» والثانية بالرمز «ب» والثلاثة بالرمز «ج» فسنجد أن «أ» تسهم فى تكوين«ب» و«ب» تسهم فى تكوين «ج»، و«ج» تسهم فى تكوين «أ، ب» وهكذا فإن دراسة المكان من خلال المشهد أو الفضاء يعمل على تشكيل عالم من المحسوسات فى النص، ويساعد على تجسيد الأفكار المجردة، بينما يطابق الواقع أو يخالفه ، كما يرتبط ذلك بفنون أخرى كالرسم والتصوير(٥٩)

الفصل الأول
مستويات البناء السردى
فى الشعر المصرى المعاصر

مستويات البناء السردى
فى الشعر المعاصر فى مصر

إذا كان الخطاب السردى في مجمله يتشكل بوجود الإنسان ذاته وباندماج هذا الإنسان فى الحياة الاجتماعية بشكل خاص. فإنا بذلك أمام تمثيل حى، وحضور دائم للفعل، ولمقتضيات هذا الفعل في العالم، ومن ثم فإن فعل السرد يشكل رؤية خاصة للذات، حيث تمثل فى ذلك الوقت الموضوع، والأدوات المشكلة له، فالسرد حاضر فى الأسطورة، وفى الحكاية الخرافية، وفى الحكاية على لسان الحيوانات، وفى الخرافة وفى الأقصوصة، والملحمة والتاريخ، والمأساة، والدراما، والملهاة، والبانطومايم، واللوحة المرسومة وفى النقش على الزجاج، وفى السينما، فضلا عن ذلك فإن السرد بأشكاله اللانهائية تقريبا، حاضر فى كل الأزمنة، وفى كل الأمكنة، وفى كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته، ولا يوجد شعب بدونه، فلكل الطبقات ، ولكل المجتمعات البشرية سرودها، وهذه السرود تكون قائمة بشكل جماعى من قبل أناس ذوى ثقافات مختلفة، وإن لم تكن متعارضة.(١)

ولذلك فإن البحث يهدف إلى تحديد الأدوات المشكلة للخطاب السردى فى الشعر المعاصر فى مصر، وتحديد مستويات البناء الخاصة كل أداة، وهذا يقود بالضرورة إلى تحديد موضوع الخطاب السردى، والوقوف على خلفيته المعرفية بكل جوانبها.

كما يتحقق من ذلك معرفة الوظائف التي يطرحها السرد فى النص الشعرى، وهى لا تخرج فى معظمها عن الوظائف اللغوية، والتفريق بين كل خطاب وأدواته ومستويات بنائه، بالإضافة إلى الوظائف البنائية، كما يهدف البحث من معرفة تلك المستويات والأدوات - إلى وضع تصور متكامل للعناصر المشكلة للخطاب السردى فى النص الشعرى، والعلاقات التى بين هذه المستويات والعناصر، من خلال ما يتضمنه الخطاب الفعلى فى الشعر.

وهذا التصور بدوره يكشف عما يتضمنه الخطاب وعناصره وأدواته ومستوياته، من دلالات إنسانية بشكل عام، كما يكشف عن أوجه التماسك والانسجام التى يتحقق بها الخطاب صورة فعلية، بداية من الوحدة السردية فى الكلمة، ثم الجملة، ثم النص ، بما يتضمنه من إشارات وإحالات مصاحبة لكل وحدة سردية، وللبنية السردية بشكل عام [٢]، وهذا بدوره يكشف عن الذهنية المشكلة لبنية الخطاب باعتباره جزءا حيويا من البينة الاجتماعية

التى شكلتـه وسـاهمت فى إيجـاده بشكل فـعلى، وكـمـا يقـول «بارت»، «إن صلة المقطع السـردى لا تكمن فى التتـالى الطبـقى للأفـعـال التى تؤلفـه، بل فى المنطق الذى يتـحكم فى عـرضـه وتقديمه[٣]

وهذا المنطق الذى يتحكم فى طبيعة السرد يكشف عن طريقة البحث فى مكونات الخطاب وعناصره، وعن جوهر هذا الخطاب، وصلته بالبنى المكونة له، كما يكشف عن الحقائق والعلاقات التى تتـحكم فى طبـيـعـة ووجـود الخطاب، وصلتـه بالعـالم، والمقـام الخارجى الذى يعد الخطاب السردى ممثلا له، أما دور العناصر السـردية، التى تـعطى الخطاب صـفـة: «السـردية» فـإن البـحث يكشـف عنه، وذلك بعـد الكشـف عن تحـقق وجـود هذه العناصـر فى الخطاب السردى فى النص الشعرى، لأن تلك العناصر وإن كـانت فى الأصـل قـد وضـعت فى السـرد الشـعـرى القـديم وفى الملاحـم التى كـتـبت شـعـرا، فـإنهـا الآن تدور فى فلك الخطاب السـردى القـصـصـى، والحـديث عنهـا من خـلال النص الشـعـرى يتحمل بالضرورة عبء نقل تلك العناصر بين الخطابين مع التميز بين طبـيـعـة الخطابين وتصـوراتهـمـا وتكوينهـمـا ، فـالعناصـر السـردية الروائيـة مـتـحـقـقـة بـالفـعل فى النص الشـعـرى، ولكم

الاختلاف يكمن في درجة وطبيعة ووجود هذا التحقق.

كما أن لكل عنصر في الرواية مداه الذي يساعد على وجوده، ووظائف يحققها في مجمل الخطاب ، وله في النص الشعرى مداه المختلف الذى يحققه ، ووظائفه التي يتحملها في الخطاب الشعرى، بما يشكل له بنية وتصورا مختلفين عن وجوده في النص القصصي.

كما أن بيان هذه العناصر يساعد في وضع وإنجاز وتحقيق الوحدة الكلية للخطاب السردى الشعرى كما هو متحقق بالفعل في النصوص الشعرية، لا كما هو موجود خارجها ويمكن تحقق بنية الخطاب السردى في الشعر من التصور الآتى:

١ـ السارد ودوره في حركة النص.

٢ـ الفعل السردى، وبنية السرد وعلاقات الزمن.

٣ـ الشخصيات النصية ودورها في تشكيل بنية السرد.

٤ـ الفضاء السردى.

أولا: السارد ودوره في حركة النص

إن العمل السردى لا ينشأ من فراغ، ولكنه ضرورة يوجدها سارد، أو مؤلف ، وهذه الضرورة تتمثل في «إنجاز اللغة في شريط حى يعالج أحداث خيالية في زمان معين، وحيز محدد»[٤]

وقد تقوم الشخصيات متضامنة مع السارد برؤية منفصلة بإنجازه في السرود الروائية، ولكن الذى ينجزه فى النص الشعرى، هو السارد، سواء كان هذا السارد هو المؤلف أو كان صوتا ثانيا قدمه المؤلف بطريقة ما، وأنجزه على وجه من الدرجة التى يسيرها من خلال المستويات المختلفة للرؤية التى يمثلها(٥) فالسارد «الراوى» فى الخطاب السردى أحد أهم العناصر المشكلة لبنيته وحركته لأن به يتحول الخطاب ويتجه نحو السرد «فكل كلام كما نعرف ملفوظ وتلفظ فى ذات الوقت، ومن حيث إنه ملفوظ ، فإنه ينتسب إلى ذا الملفوظ، ومن ثم يبقى موضوعيا، وينتسب من حيث تلفظ إلى ذات المتلفظ فيحتفظ بمظهر ذاتى لأنه يمثل فى كل حالة فعلا أنجزته هذه الذات، فكل جملة تحمل هذين المظهرين، ولكن بدرجات مختلفة، فبعض أجزاء الخطاب وظيفتها الوحيدة هى نقل هذه الذاتية «الضمائر المفصلة، وأسماء الإشارة، وأزمنة الفعل، (...) وبعض الأجزاء الأخرى تتعلق قبل كل شىء بالواقع الاجتماعى»(٦)

وهنا يقف البحث على أهم فرضية تتصل بالسارد فى النص الشعرى، وهى أنه يختبئ فى شكل «ذات» وهذه الذات إما أن تمثل الفعلى «المؤلف» وإما أن تمثل وجها آخر له من خلال ما

يوجده فى النص ، وبالتالى فإن النص فى الشعر لا ينتج عنه بالتحليل سارد مميز الملامح والشكل،محدد الوظيفة أو الصورة، ولكنه سارد يعبر عن ذات تقوم بإنتاج فعل ما من خلال النص، وإن وجدت ذوات أخرى، فإنها من صنعه، ومن تشكيله، لذا فإن المدى الذى يتحقق للسارد فى النص الشعرى لايمكن الحد منه، أو الوقوف على نهايته، وإنما هو يسيطر بحرية تامة على النص، وهو يشبه فى النص القصصى ما يسمى بالراوى العليم، الذى يتخذ لنفسه موقعا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ماتعرفه وما لا تعرفه، ويرى مما تراه وما لا تراه، هو المتحدث باسمها، فلايسمع القارئ إلاصوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلاله فدائما يحتفظ الكلام بمرجعيته الأساسية عودا إلى المتكلم من حيث كونه راويا لحدث ما أو لسلسلة من الأحداث أو الأوصاف أو غير ذلك، فالسارد هوالذى يمسك بحركة النص، ويشكلها بوجهته ، فالنص السردى يصفه «أندريه جاك» بأنه تغيير حالة يحدثه شخص ما»(٧)

وهذا التغيير ينبع من رغبة السارد فى فعل الحكى الذى يقدمه، وبالتالى فإن تحديد وجهة النص يقوم على إدراك هذا الراوى وتوجهاته، وهذا الإدراك بدوره ينقسم إلى مراحل، وتعمل كل مرحلة على تعيين درجة من درجات وعى السارد فى

النص الشعرى.

وأول مرحلة يسعى البحث للكشف عنها هى مرحلة إدراك السارد الأول فى النص، أو السارد الفعلى، أوالمؤلف الحقيقى الذى يقوم بعملية السرد ذاتها فى النص، سواء كان هذا النص يشكل في مجمله رؤية سردية، أو لا يشكل السرد فيه إلا وجها واحدا، وهو الذى يعرفه «لينتفلت » بأنه هو المؤلف الواقعى للنص(٨)

وهو الذى يشير إليه «آن بنفيلد» بأنه هو المتكلم الذى بإمكانه أن يقحم متكلما آخر داخل مناسبات مختلفة، ولذلك ففيه يتحقق وجود النص، وتقديمه إلى الواقع، فإذا تمكن السارد من وضع رؤيته الواحدة فى أغلب الأحيان، فإن تلك الرؤية تحل محل العناصر الأخرى المشكلة للخطاب، كالوصف والإخبار، والحوار وغير ذلك، وتجرى حركة التغير النصى بفعله، وإدراكه فإما أن يجعل السارد من نفسه ذاتا حقيقية أو ذاتا مجردة، فتصبح هذه الذات هى التى يحيل عليها النص علاقاته المختلفة، فالذوات حسية أو مجردة، إذا ما قارنا بينها وبين الأزمة التى تقتضى الأحداث المدلول عليها بصيغ الأفعال، وتقتضى أيضا زيادة فى اللفظ، فنجد أن الأزمنة نظريا تتعدد إلى ما لا نهاية بتعدد الحركات التى تأتيها الذوات، والعلاقات التى تدخل فيها، وتبعا

لذلك يطول الملفوظ أو يقصر، ولذا فإن وجود سارد واحد فى النص يختلف فى تشكيل العلاقات الداخلة فى هذا النص عن وجود أكثر من سارد [٩] لأن وجود سارد واحد يجعل شبكة العلاقات السردية، وخطة السرد ، والسير فيها يقع عليه وحده، فإن التحقق من وجوده لا يحتاج إلى تدقيق، لأنه إما أن يصور أو يشخص أو يجرد أو يرمّز بأى شكل من أشكال التصوير والتشخيص والتجريد والرمز.

وقد تم رصد عدد من الصور التى يحققها السارد الأول فى النص الشعرى وهى كالتالى:

١ـ الوجود المباشر للسارد. «حكاية الصوت الأول»

٢ـ الوجود المباشر والآخر

٣ـ الوجود المباشر والتصور الكلى للحكاية

٤ـ الوجود المباشر والتصور التفصيلى للحكاية

٥ـ الذات والمتخيل السردى

٦ـ حكاية الصوت الآخر «والسارد الضمنى»

أ ـ حكاية الأصوات المتداخلة»

ب ـ حكاية الأصوات المتوالية

ج ـ حكاية الأصوات المتوازية

١ـ الوجود المباشر للسارد
(حكاية الصوت الأول)

المنظور الروائى يميز بين السارد والمؤلف باعتبارهما كائنين مختلفين ، يتحقق وجود أحدهما وهو المؤلف ، بوجود الآخر وهو السارد[١٠] من خلال العلاقات المتشابكة بينهما، كذلك فإن المنظور الشعرى للسارد فى هذا الإدراك المشار إليه «المباشر» يتحقق بإندماج المفهومين في ثوب واحد، إذ لا فرق بين السارد والشاعر، إذا كان الشاعر هو الذات الوحيدة فى النص، ويكون التمييز بينهما على أساس دقيق فى النص الشعرى غير ذى جدوى، لأن الشاعر يقوم بدورالسارد، وبالأخص في السرود غير الحكائية، وفيها نميز بينها باعتبارات أخرى سيأتى ذكرها ، ويكون تحقق وجود أحدهما منوطا بتحقق الآخر كما فى المنظور الروائى.

وفى النص الآتى تتحدد وجهة النظر هذه، بتحقق وجود الرؤية الواحدة الموجهة والمفسرة والمؤولة للحدث [١١] المتمثل فى السرد، إذا إن عملية السرد ذاتها تقوم فى معظم السرود غير

الحكائية على أن فعل السرد هو الحدث، فالشاعر يحقق بطريقة مباشرة وجود النص مع غياب واضح لذاته، فهو يتيح للسرد فرصة الوجود بعيدا عن ذاته، باعتباره أنه لا التباس فى إحالة فعل السرد لذاته، وردها إليه.

انصهر القيد ، وذابت غشية الظلام/ وانداح كل واقف فى غصة الزحام / وأقلعت آفاقنا لمرفأ السلام/ وانشقت السدوف / وانهارت الرفوف / وانطلقت من رقها عواصف الزئير/ بفجرها، وجمرها وأمسها المرير/ تصرخ لا سكوت/ لا همس «لا خفوت»[١٢]

فالنص يقوم على أحادية الرؤية، والتى يطرحها الشاعر معتمدا على مبدأ الإحالة إلى ما هو خارج الذات، ومتنقلا فى الزمان والمكان بلا معاناة وبلا حدود، ليقدم لنا العالم أو الواقع الجديد من وجهة نظره التى يمثلها فى النص[١٣]

ويمكن تحديد العلاقات السردية فى النص على النحو التالى:

أولا: تمثل الإحالات خارج الذات ست إحالات تتمثل فى الوحدات الآتية « القيد، كل واقف، أفاقنا، السدوف، الرفوف، عواصف» وكل إحالة تحيل إلى دلالة من دلالات القضية الموضوعية فى النص ، والمفترض أنها قضية المسيرة القومية

والبناء فى ذلك الوقت ورفض الماضى بكل ما يحمل من هزائم..

ثانيا: اعتمد السارد على فاعل حاضر بصفة أساسية فى عدد من الأفعال وهو، «انصهر، انداح، أقلعت، انشقت «تصرخ» وإن كان هذا يعد فى المنظور الروائى، السرد بطريق تقليدى - «أو بطريق اللهو» غير المباشر فى النص - فإنها فى منظور النص الشعرى تعد طريقة مباشرة للسارد، بالإضافة إلى السرد بضمير المتكلم - كما سيأتى - وتتحقق هنا الفاعلية غير المباشرة للسرد ويكون التحقق المباشر لوجود السارد «الشاعر» الغائب فى النص لازما أكثر فاعلية.

ثالثا: السرد هنا يولف فيه الشاعر بين نوعين من السرود المقترحة، وهما سرد الشخصية، والسرد التشخيصى الوصفى ويتحقق فى النص نوع من مزج ذات التلفظ فى ذات المتلفظ كما يقرر «بنفليد» فلا ترى إلا ذات المؤلف «الشاعر» (١٤) بوصفها مركزا تتكئ عليه حركة السرد كما يقررها، وهى التى تسيطر على توجه النص، بالإضافة إلى الرؤية التي يقدمها، الشاعر ، وهنا تظهر ما يعرفه «جريماس» بذوات الحالة، وتختفى ما يسمى بذوات الفعل، والسبب فى ظهور هذه الذوات الحالية الخاصة بالمؤلف هو السياق الخاص بالمرحلة الشعرية، سياسيا،

واجتماعيا ومعرفيا والتى ينتمى إليها الشاعر، فذوات الحالة لا تتحدد على أنها ذوات إلا من خلال علاقتها مع موضوعات القيمة ومشاركتها فى عوالم أخلاقية متنوعة ، وموضوعات القيمة هى بدورها ليست كذلك، إلا إذا كانت هدفا للذوات(١٥)

كذلك تتحدد بنية الخطاب من خلال رؤية الشاعر، إذ يقوم بدور المصلح، والموجه والمرشد، والنبى ، وبذلك فإن الخطاب لغيره بطريقة مباشرة يعد من أسباب ظهور ذوات الحالة فى طرح «جريماس»

وقد يستغل الشاعر عددا من الأدوات السردية كأدوات فى تشكيل بنية الخطاب ، والتى تقوم على أحادية الرؤية، وذلك من خلال الوجود المباشر له، مع خفوت ذات الفعل، وتواريها خلف ذات الحالة التى يقدمها الشاعر، وبالتالى فإن الخطاب يتشكل جزء منه عن طريق إحالته إلى الحالة التى يتشكل تصوره بها من جهة، وعن الأداة السردية التى استغلها الشاعر من جهة.

ففى النص السابق اعتمد الشاعر على مبدأ التتابع للوحدات السردية و الإحالة إلى خارج الذات وبروز ذوات الحالة. وفى النص الآتى يعتمد الشاعر على عنصرين سرديين مهمين:

الأول : الحوار

الثاني: الخطاب المباشر، والذى يتضمن بعدا نفسيا يعبر عن الرؤية الأحادية للشاعر، وهو حوار سردى بين اللات والعزى ومناة من قصيدة جنازة الوثنية «لمحمود حسن اسماعيل»

مناة:

سمعت من اللات هجر الحديث

وسخف الملام وزيف الكلم

وأطرقت لم تلق بالاً له

ولم يستثرك انتهاك الحرم

إله وترضى بهذا الهوان

وتغرق فى الصمت مثل الصنم

العزى «فى دهشة واستغراب»

وما أنا إلا كما قد نعتٌ

جماد على الأرض خاو أصم

وما أنت ياصاح!

مناة:

رب عظـــيم تـــرجـــــى

لـــدى المنـــى والنعـــم

وتمشى بصولجى السافيــات

وتنهل من راحــتى الـديم

وياسمى تغنى حداة الجمـــال

ومالوا نشاوى بسحر النغم

وفى الروع تجثو لدى السيوف

وبى تستجير ، ولى تحتكم

وبى تقسم البيد فى عهدهـــــا

جـــــلالا............

(العزى يقاطعه) ...   وأهون بهذا القسم

كذبت، ألســـنا هــنا ثـلة

الصخر خرساء منذ القدم؟

تلهى بأحجارنا الناحتـــــون

وألقوا بنا فى مهاوى الظلم

سكنا الحضيض أسارى البلى

وكانت مرابعنا فى القمم(١٦)

فالنص يعتمد على الشكل المسرحى المباشر، إذ يتحكم السارد بطريقة مباشرة فى عملية السرد ، لأن العبرة فى مثل هذه النصوص لا يكون بظهور الذات، بقدر ما يكون فى عملية

السرد كفعل حي مباشر، وذلك من خلال امتزاج السارد بالأصوات المباشرة التي يتحدث عنها، فعندما يقترب الراوى من الشخصيات اقترابا شديدا حتى يصبح واحدا منها فإن موقعه من هذه الحالة يمتزج بواقعها ، ويصبح الزمان الذى يتحدث فيه هو عينه زمانها الذى تتحرك خلاله، وفى الوقت الذى يتولى فيه النص فإنه يشارك الشخصيات فى صناعة الأحداث[١٧] بل يتحول فى النص الشعرى إلى صانع وحيد للأحداث، وما الشخصيات فى هذا المدى إلا صورة من الصور التى يلقيها السارد، فالحوار السردى فى النص يصنع دراما الحركة كما تأتى على لسان الرموز النصية ، والتى اختار لها السارد أبعادا فلسفية وعقائدية تشكل رؤيته الخاصة بالتوحيد، وهذه الدراما يمكن أن تبرز من خلال حكاية القول المتبادلة والتى تحمل فى الوقت نفسه القيم التى يسوقها الشاعر، ففى قوله: «سمعت، أطرقت، تغرق فى الصمت» حركة ملموسة للرمز، وفى قوله: «ترجى لدى المنى، تمشى السافيات، تغنى حداة الجمال ـ تجثو السيوف» مزج للحركة الملموسة، بالحركة المعنوية التي يحاول الشاعر أن يضمنها فكره، وبالأخص فى الأفعال: «ترجى، تقسم البيد» وهذا المزج يضاف إلى حركة الأفعال الملموسة، مما يجعل

النص من النصوص التى تحمل التدرج المقترح فى البحث بين حكاية الأقوال فى الشعر القديم والاتجاه نحو السرد الحكائى الخالص ، وبالأخص لأن النص يحمل سرد توهم الحكاية مع التشخيص والوصف.

ويتشكل ذلك كالتالى:

أولا: يقوم في حوار بين «مناة واللات، والعزى » على المهانة التي يلقونها وهم من الأرباب كباب من أبواب السخرية يضمنه الكاتب رؤيته.

ثانيا: ما يأتى على لسان كل منها يعبر عن المقام الخارجى للنص ، ويرمى أيضا بطريقة رمزية إلى تصور فلسفى ودينى ، يسوقه الشاعر ليعبر به عن المرحلة الجديدة لواقع مصر.

ثالثا: يتحول النص بهذه الرؤية إلى ذات حالة ، يسيطر عليها الشاعر في سرد حوارى مباشر وبالتالى: فإنها ألصق ما تكون بالبنية الاجتماعية، التى تولد عنها النص.

وقد يتحقق وجود السارد فى النص مباشرة أيضا من خلال اللجوء إلى الرمز الشعرى الحر من ناحية، ومن خلال المراوحة بين هذا الرمز وذات الفعل المباشرة التى تتحقق فى النص، من

خلال إضافة ياء المتكلم إلى ذات الحالة من ناحية أخرى.

وبذلك تختلف الرؤية، ويختلف المنظور النصى وتختلف الأداة السردية، كما يختلف نوع السرد أيضا، فإذا كان النص الحوارى السابق اعتمد حكاية القول المنتشرة فى الشعر الحديث فإن النص الآتى يعتمد على «سرد الشخصية» كأداة فى تشكيل الرؤية الفنية الخاصة به.

شمسك يامدينتى قاسية على وحدى/ تتبعنى أنى ذهبت/ تأكل ثوبى وتعرى سوأتى أهرب منها أين يامدينتى/ وهى تنام تحت جلدى/ لا الليل يحمينى ، ولا سائر الحجرة/ من هذه الشمس اللعينة/ ومن يد تقبض صدرى/ ياترى هو الأسى؟/ فكيف لا ينزل دمعى، ياترى هى الضغينة؟/ فكيف لا أقتل نفسى؟؟ إنها العورة(١٨)

يتخذ السارد من هذا الأسلوب المباشر ، رمزا يحدد به بعدين نصيين مهمين هما:

البعد الأول: يخيل السارد إلى ضمير المتكلم كل الوحدات السردية التى تنتج ذاتا فاعلة واضحة وذلك من خلال ضمائر المتكلم فى الوحدات التالية «تتبعنى، تعرى ، أهرب ، يحمينى» ومن خلال إضافة ياء

المتكلم للوحدات الاسمية التالية «مدينتى، سوأتى وحدى ، جلدى، صدرى، دمعى، نفسى»

البعد الثاني: خطاب الآخر في النص، وهو يبدو من السطر الأول فى قوله: «شمسك يامدينتى»

البعد الثالث: التحول الذى يتخذه السارد من ضمير المتكلم إلى ضمير الآخر فى إشارة إلى الوحدات الفعلية والتى يجعلها السارد أداة تشكيل البعد الذاتى فى النص.

البعد الرابع: هناك عناصر غير سردية تتضمن الخطاب السردى، وبالأخص فى النصوص الشعرية، وإن كانت هذه العناصر ـ بمفهوم السرد اللغوى ـ يمكن اعتبارها سردا مضفرا فى الخطاب وكما يقول «جينت»: إن هناك فى كل الأحوال نسبة من السرد متضمنة فى الخطاب، ومقدارا من الخطاب فى السرد، ومن هنا يأتى فى الحقيقة موقف التناظر، لأن كل شىء يجرى كما لو أن نمطى التعبير يتأثران بشكل مختلف جدا بعملية التداخل ، فاندراج عناصر سردية فى صميم الخطاب لا

يكفى لتـحـريره والسـبب أن هذه العناصـر تظل
مـشـدودة فى الغـالب إلى مـرجـعـيـة المتكلم الذى
يستمر حضوره ضمنيا فى الخلفية ويملك القدرة
على التدخل فى كل الأشياء(١٩)

وتتمثل هذه الوحدات فى الجمل الوصفية أو الحالية التى تعد تكملة للخطاب القـائم على المراوحـة بين ذوات الفـعل وذوات الحالة، ويمكن إرجاع ذلك إلى قوله فى الاستفهامين السابقين، ياترى هـو الأسـى؟ كـيـف لاينزل دمـعـى؟ وقـوله: «ياترى هـى الضغينة؟ فكيف لا أقتل نفسى؟» وإن كانت كما يقرر «جينت» لاتزال مرجعية قوية لمتكلم سارد.

البعد الخامس: أن البنية التى تشكل وحدة النص تقوم أساسا
على تلك المراوحة بين السارد، وتمثله «ذات الفعل»
من خـلال ضـمـائر المتكلم المضـمـرة ووياء المتكلم
المضافة إلى عدد من الوحدات السردية الاسمية
وتعود فى النهاية إلى رؤية نفسية خاصة بالشاعر،
عندما يظهر إحساسه تجاه المدينة، وماتحتويه من
ضياع روحى لا يناسب الكثير من الذين يطلبون
الدفء.

٢- الوجود المباشر والآخر

يستمر السارد في هذا التحول مسيطرا بشكل تام على البنية الإخبارية للنص ولكنه يمزجها بالوحدات السردية التى تدل على وجود ذوات أخرى فى إطار الوجود المباشر له وهذه الذوات الأخرى سواء كانت ذوات عاقلة، أو رموزا يستغلها الشاعر فى تطوير البنية السردية ، فإنها تسهم بقدر كبير فى التحول الكبير نحو الحكاية الشعرية ـ كما سيأتى ـ ويضفى السارد على هذا الآخر الصفات العاقلة.

وفى كثير من الأحيان، يضمر السارد ذوات أخرى تعبر عن التناقض النفسى أو الواقعى فى النص، وقد تبدو هذه الذوات فى صورة ما من صور الانفصال عن السارد المسيطر على حركة النص، مثل حكاية القول المباشرة أو فى صورة جملة سردية يوردها الشاعر بين الأقواس للدلالة على الآخر المضاد فى النص، أو تغير فى الحالة الذهنية والتى تستتبع تغيرا فى طبيعة الفعل والزمن الذى يتشكل به، فما السرد إلا وصف أفعال، يتلمس لكل فعل موصوفا وحالة وعالما ممكنا، ويمكن أن

نضيف بعض حالات ذهنية، وبعض مشاعر وظروف[٢٠]

ويبدو الآخر فى النص كلما ابتعد الشاعر عن ذاته ، ومزج صوره الشعرية بعدد من تشكيلات الخطاب في التناقضات التى تبدو على هيئة انفصال عن ذاته الأساسية فى النص، أو فى مزج السرد الذاتى بما يشبه السرد المشهدى غير المكتمل كما يبدو من النص الآتى:

عندما تخرج الشمس/ من راحتى/ أفرق دفئا يزغرد فى العشب/ يرحل فى الضوء/ يركب مهر الفصول/ أقول/ ابتدئ يا غناء/ ارتشفنى. وقطر بحلقى/ تعتق، وهب لى يوما ./ بدايته رشفة ترتوى فى/ لا أرتوى قبل أن يورق الشجر الطالع الآن من زفرات التحلق[٢١]

فبالرغم من الوجود المبشار للسارد الفعلى «الشاعر» ، وأثره على بنية الخطاب، فإنه يحدث بعض التحولات فى عملية السرد.

الأول: حكاية القول فى قوله: «أقول» «ابتدئ ياغناء» متوجها إلى ذوات الحالات التي يوجدها مما يجعل من هذه الحالات معادلات لذات الفعل والتى تبدو فى قوله «راحتيى، أفرق، أقول، هب لى، فى» وكلها مضافة إلى الذات الأساسية فى النص.

الثاني: وضع الأقواس حول قوله: «لا أرتوى قبل أن يورق الشجر الطالع الآن من زفرات التحلق» مما يوحى بوجود صوت آخر غير صوت السارد الأصلى، وهو إما يمثل ذاتا أخرى، منقلبة على الذات الأولى وكامنة فى خلفية النص، وإما أن تكون هى الذات الفعلية «ذات السارد» «الشاعر» ويكون الخطاب كله هو صوت الآخر الموازى لحالات ممكنة يتخذها الشاعر شكلا من أشكال التعبير.

وهذه الذات يسميها «جريماس» بالذات المضادة فى الخطاب السردى(٢٢) : لأن رؤية هذا الآخر المتضاد لا تتفق كما يريدها الشاعر، وهى الصوت الفعلى «صوته» ويفتح هذا الآخر بابا إلى المناجاة الذاتية «المنولوج» وهى أداة خاصة من أدوات البوح والإضاءات فى النص، وبالأخص فيما يتعلق بالسارد الفعلى، وقد تكون هذه المناجاة مجرد تقديم لصورة رمزية خيالية لموضوع السرد، أو لتبسيط الحياة الواقعية، فى أسلوب مباشر، وهو مصطلح يتلاقى أيضا مع تيار الوعى، الذى يعد مصطلحا نفسيا أكثر منه مصطلحا أدبيا، إلا أنه من العناصر الوراثية فى الخطاب السردى(٢٣) وهذا الاتجاه نحو الذات عن طريق الآخر فى الخطاب السردى بدا فى النص من خلال خطابه الموجه إلى

ذاته بعد حكاية القول، فى قوله: «ارتشفنى، وقطر بحلقى ، تعتق، وهب لى يوما بدايته رشفة ترتوى فى » وتأتى هذه المناجاة من ذات الفعل الساردة على عدد من الصور والأشكال، منها أن تأتى مضمرة فى الخطاب دون تصريح واضح بها، أو تأتى على شكل حكاية القول السابقة، أو تأتى على لسان إحدى الشخصيات أو الرموز النصية، وكلها تشكل خروجا منفصلا عن الذات الفاعلة المباشرة.

فنرى الشاعر «صلاح عبد الصبور» يتخذ من إحدى الرموز النصية ذريعة يحقق بها إنجازا نصيا يتمثل فى تحقيق السرد الذاتى من ناحية وتحقيق المناجاة من ناحية أخرى، ولكنها مناجاة على شكل خطاب الآخر.

سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم/ لا تتبعينى نحو مهجرى، نشدتك الجحيم/ وانطفئى مصابيح السماء/ كى لاترى سوانح الألم/ ثيابى السوداء/ تحجرى كقلبك الخبىء يا صحراء/ ولتنس آلام رحلتك/ تذكار ما اطرحت من الألم/ حتى يشفى جسمى السقيم(٢٤)

فقد اعتمد الشاعر إحالة نصية رمزية فى قوله: «سيقان الندم»، ثم عطف عليها بعض الوحدات السردية التالية والمتمثلة

فى قـوله: «مـصـابيح السـمـاء»، ثم عطف عليـه بعض الوحـدات السردية الأخرى والتى تتمثل فى قوله: «كى لا ترى سوانح الألم ، ثيابى السـوداء» ثم أتى برمـز نصـى آخـر فى قـوله: «تـحـجـرى كـقلبك الخـبيء يا صـحـراء» ثم عطف عليـه بعض الوحـدات السـردية.

وكلها إحالات تشكل المقام النفسـى لهذه المناجاة، وهـى تخرج الشـاعر مرغما، ليعبر عن أحاسـيس الندم والألم، اللذين يثقلان كاهله، يحس بوطأة قوية فى مناجاة ذاته، وللشاعر تاريخ كبير فى توجيه ذوات الحالة فى عدد كبير من نصوصـه، فيوجد بينها وبين رؤيتـه الذاتيـة والنـفسـيـة ورؤية الواقع فى فـتـرة التـحـول الكبـرى فـى تاريخ مـصـر الحـديث بعـد عـام ١٩٦٧، فـهـو فى الحـقـيقـة يهـيـمن، على حـركـة النص السـردية، وذلك عن طريق الآخـر السـردى الذى يسمح للذات الأولى بالبوح والمناجـاة، وقد جاء فى صـورة نصـية نفسية تعبر عن رؤيتـه، والحالة التى يلتبس بهـا، ولكنه فى مـواضـع أخرى يأتـى بالرمز التـاريخى أو الواقـعى ليقيم بنيـة النص السـردية، مـتكئـا على هذا الرمز ومـا يسـتـتبـعه من تشكيلات سـردية، لا تـخرج عن المقام النفسـى والواقعى الذى يشكله كما يتضح من النص التالى:

هجم التتار/ ورموا مدينتنا العريقة بالدمار/ رجعت كتائبنا ممزقة، وقد حمى النهار / الراية السوداء والجرحى، وقافلى موار/ والطبلة الجوفاء والخطو الذليل بلا التفات/ وأكف جندى تدق على الخشب / لحن السغب/ والبوق ينسل فى انبهار/ والأرض حارقة كأن النار فى قرص تدار/ والأفق مختنق الغبار[٢٥]

فبالرغم من تشابه هذا الوجود السردى المباشر عن طريق آخر فى النص، فإن السارد يتوجه بالخطاب السردى ناحية الوصف، فقد لا يكون السارد أو ذات الفعل السردية هى محور الحديث فى النص، وذلك إذا برزت عناصر زمانية ومكانية وحالات تحدد البنية الخبرية فى الخطاب[٢٦]

فالخطاب السردى المباشر بين قطبين أساسين:

- الأول : الذات الفاعلة: «محور السرد»

- الثاني : الذات المخاطبة: «الوجه الآخر للسارد»

ويمثل كلا القطبين وجه السياق الخارجي للنص، فما ولد هذه المناجاة سوى حالة القهر التي يبرزها الشاعر فى النص ، من خلال ذوات الحالة، التى تتمثل فى الوحدات السردية الآتية: «الدمار، ممزقة، الخطو الذليل، لحن السغب، الأرض حارقة،

والأفق مختنق الغبار وكأن السارد هنا خارج من النص، وهو يشبه إلى حد كبير السارد المشاهد في المنظور الرائي أو يشار إليه أحيانا بالراوى من الخارج، وهو الذى يقوم برصد الأفعال الحسية التى يمكن إدراكها بصورة مباشرة وذلك فى مقابل الراوى أو السارد من الداخل ، وفى كلتا الحالتين فإن المناجاة لصيقة بالذات، ولكنها فى حالة السارد من الداخل ترتكز على التصور النفسى، كما سبق، ولكنها فى حالة الراوى من الخارج تركز على خارج الذات، أى بتعبير «جريماس» التعبير بذات الحالة.

وبالتالى: فإن الصوت الأول وحكايته فى الشعر المعاصر، لايخرج عن كونه ذاتا واحدة تسيطر بحرية على تشكيل النص الشعرى، أوتختلق لنفسها ذوات حالة على هيئة أدوات سردية مختلفة، أو ذات فعلية، أو رموز نفسية، أو واقعية تاريخية لتحيل التشكيل من داخل الذات إلى خارجها.

ولتحقق جزءا من الانفصال بين ذاته المسيطرة وأدوات التشكيل، بعد الامتزاج الكامل المتحقق على مستوى رقعة كبيرة للسرد الشعرى فى الشعر المعاصر فى مصر.

٢- الوجود المباشر للسارد والحكاية البسيطة

أ ـ السارد والتصور الكلي للحكاية:

ويتحقق وجود السارد من هذا التحول عن طريق التباسه بحكاية عن الذات أو بحكاية عن الآخر، ولكن هذه الحكاية تتميز بأنها حكاية بسيطة فى مقابل الحكاية المركبة التى يعتمد عليها فى إطار حكائي ومكان سرديين، وبساطتها أيضا تنبع من كونهامجرد تداعيات عن الآخر يقترب الشاعر بها من تحقيق عدد من المستويات البنائية للنص عن طريقين:

ـ **الأول:** حركة الذات المباشرة

ـ **الثانى:** حركة الذات المبسطة التي تقوم مقام الآخر فى النص

وبالتضام النصى الذي يقوم به السارد ، يحقق كل مستوى عددا من العناصر التى تتيح للسارد أن يتصرف فى حكايته تصرفا حرا غير ملتزم بأية إطارات معرفية أو مرجعية، وغالبا ما يضمن السارد هذه الحكاية المبسطة بعض المناجاة، حيث يكتسب الخطاب فى ذلك الوقت وجها آخر من أوجهه المتعددة،

وباندماج خطاب النص الأصلى الذى يعبر عن الذات وخطاب المناجاة يتحقق للنص بعد حدثى أو سردى، أو نفسى(٢٧)

لأن هذه الحكاية غالبا ماتضاف إلى الوجود المباشر للسارد، أو يضيفها السارد إلى الوجود المباشر للآخر المحاور فى النص، وهنا تتحقق للنص عناصر سردية أخرى غير العناصر التي يحتوى عليها الخطاب السردى الذاتى، تتصل بتقنين التصرف عن الذات أو عما يتصل بها وبتحقق هذه العناصر تتعدد المستويات البنائية وتصبح له مركزية دلالية متعددة الجوانب لبنية سطحية وأخرى عميقة، تشكلها دلالة الحكاية عن الذات فى النص الشعرى.

وفى المقطع السردى الآتى من قصيدة «رسالة إلى أبى» للشاعر نجيب سرور يمكن أن يتحقق فيها السرح البنائى السابق، بالإضافة إلى عدد آخر من الطروحات يقول الشاعر:

سيدى.. هذا عتابى/ هادئ يلثم فى البدء يديك/ من هنا من غرفة الأحزان أزجيه إليك/ سيدى... أخشى تكون السخرية/ مثلما عودتنى رد عتابى/ فلكم سفهت أحلامى وأفراحى/ وحزنى/ ولكم مزقت نفسى/ ياأبى بالسخريات/ ولكم صورتنى مسخا بسمع الزنبقات/ كيف حال الزنبقات/ الصغيرات كحبات

الندى/ الرقيقات الرهيفات كحسى/ أخواتى .. ياترى يسـألن عنى... / أم ياترى يحسبننى بين الموات؟ / سيدى... أحصيتنى بالأمس بين التافـهين/ ألأنى شـاعـر أحـضن أحـزان الجمـوع/ وأرى فى العـالم الأسـوان حـولى قـريتـى/ ولأنى لست أرضـى لصغار الآخرين/ وصغارى... أن يعيدوا قصتى/ قصتى من بدئها مكتوبة بالسخرية/ ذلك القصر الئي سيخر منى فى علاه/ ناشبـا فى قلبى الطفلى إحسـاس القـزامـة/ ياأبى مـازلت فى بعدى أراه(٢٨)

ويجلى النص عددا من المستويات التى تتداخل وينتج عنها البناء العام :

الأول: المستوى الفـاعلى للوجـود المبـاشـر، ويتـحـقق فـى النص بالحديث عن الذات فى عدد من المواضع فى النص كقوله: «عتابى، أزجيه، أحلامى، أفراحى، حزنى، صورتنى إله» وهذا المستوى يحقق وجودا مستقلا من ناحية كما يحقق جزءا من الحكاية عن الذات كما ذكرت فى الخطاب.

الثانى: المستوى الحكائى المتحقق فى النص، وفيه يبدو الشـاعر مـحـققا لهدفين، الهدف الأول: يجعل من نفسه أسـاسـا للحكاية ، الهدف الثـانى: يجعل للحكاية وجـها عامـا من

أوجه الحياة فى مصر فى تلك الفترة، حيث كان الإقطاع يمتلك الريف المصرى امتلاكا يكاد يكون كاملا، وبالتالى فإن الحكاية تظهر شكلا من أشكال المعاناة الإنسانية فى تصور إجمالى يعطى صورة للموقف.

ثم يدخل الشاعر فى هذا الشكل الحكائى المبسط عناصر سردية تقوم بدور «الحوافز» الحكائية فى المنظور الروائى، وذلك من خلال عدد من الوحدات السردية فى قوله: «كيف حال الزنبقات أخواتى، ياترى يسألن عنى، قريتى، صغار الآخرين، صغارى، القصر الذى يسخر منى» وهذا بدوره يحيل إلى بنية عميقة لتلك الحكائية المبسطة تتلخص فى الإحساس بالمهانة والذل فى الريف المصرى فى تلك الفترة.

وتتحقق المستويات عن طريق التداخل بينهما، كما ينتج عن كل مستوى ما يوازى الآخر، وكأن الوجود المباشر للسارد جزء من التشكيل النصى، ويتدخل قصد الشاعر فى هذا التحقق برغم التقريرية المضفرة بالرمزية التى تشكل جزءا كبيرا من بنية النص الفعلية.

الثالث : حركة الأفعال فى النص كلها تدور فى فلك الحركة النفسية للذات، حتى الأفعال التى تنتمى لمجال الحركة

الحسية فإنها تضاف فى النص إلى الذات وتصورها المعنوى والنفسي وذلك في قوله: «أخشي ، سفهت ، مزقت، صورتنى، يسألن، أحصيتنى،أرى، أرضى، يسخر، إلخ»

وبالتالى: فإن الحركة السردية فى الحكاية تتكئ على البعد النفسى الخاص بذات السارد، ويصبح التحقق النفسى جزءا من تحقق الوجود الآخر للتوجه نحو الحكاية السردية، فالسارد حاضر في عدد كبير من الأفعال السابقة، ولكن حضوره يعتمد على البنية النفسية التى تشكل الأفعال، ويبدو أن هذا السرد الذاتى المتلبس بروح الحكاية عن تلك الذات ـ من المنظور البعيد عن الأحداث التى تتضمنها الحكاية ـ قائم فى النص.

وإذا كان الشاعر فى النص السابق اعتمد على البعد الواقعى فى تحقيق الوجود المباشر، فإن هناك منظورات أخرى تشيع بكثرة فى الشعر المعاصر فى مصر، وتتصل ببعد الوجود المباشر لهذا السارد، ولكن ذلك لا يتم إلا بالحكاية الرمزية عن الذات، وبالطبع فإن الرمز يتيح قدرا أكبر فى التأويل بالنسبة للنص الشعرى، وتحقيق أبعاد فنية أخرى للنص بجانب الأبعاد السابقة.

ويتحرر السارد بذلك من روح الواقع ، إلى أفاق الرمز الفنى، وبالأخص إذا كان رمزا حرا يختاره الشاعر بحسب رؤيته النفسية والفلسفية المتحققة من العناصر والأبعاد السردية فى النص ، ويفقد النص بذلك بعض العناصر الأخرى التى تعتمد على تصور شكل حكائى يصوغه السارد من خلال وجوده المباشر والمتحقق عن طريق الحكى :

ذات مساء كان صاحبى يكلم المساء/ فانساب مقطع من الرياح ثم وشوش الأميرة/ فقربت مرآتها وصفقت/ يا أيها الغلام! / بجانب القصر فتى يخاطب الظلام/ اذهب إليه وقل له سيدتى تريد أن تكلمك / ،لا تقل : أميرتى/ ... ثم تهادت نحو شرفة جدرانها زهور/ ورددت فى الصمت «أوف!» / قلبى على طفل بجانب الجدار لا يملك الرغيف!»(٢٩)

فالسارد يحقق وجوده المباشر عن طريق هذه الحكاية التى تميل إلى المشهد بواسطة الترميز، الذى يتكئ عليه النص، فنرى عدة مستويات نصية يقوم عليها البناء النصى.

ويتحقق من قوله: « كان صاحبى يكلم المساء» فتقوم ياء المتكلم هنا بدور إحالة الحكاية إلى ذات الشاعر، فهو الحاكى والرامز والمشكل لبنية الحكاية، ويمثل وجوده حيزا مباشرا

واضحا فى النص من خلال الوحدات السردية التى تدل على ذلك، «فانساب مقطع» فقربت مرآتها » ، «اذهب إليه» «قل له» ، «ولاتقل» وبذلك تحال الحكاية الرمزية إلى واقع نفسى، يتصل بالريفى الطيب الذى هبط المدينة لأول مرة، ورآها كالأميرة البعيدة المنال، فظل يحلم بلقائها، فالحيز الذى صنعه السارد يقوم على استثارة ملكة الخيال، البصر، والبصيرة، وحركة الذهن، ويضمن ماديته فى صورة ذهنية تتحقق بالفعل أو يمكن أن تتحقق بشكل ما [٣٠] وتتمثل البصيرة فى الرمز الذى يقدمه السارد للريف وللمدينة بالأميرة البعيدة المنال ومايمكن أن تتركه فى النفس من إحساس بالتناقض والغربة والألم من جراء هذا العشق اللامنطقى، كما يبدو فى المقطع التالى المكمل للمقطع الأول.

وأقبل الغلام يسبق الفتى/ أهلا وسهلا.... ليلنا سعيد/ ادخل.. تفضل» وانقضى المساء!..وفى الصباح سألته.. ما الذى رأيت؟/ سيدتى... إنى رأيت كل خير / سيدتى... أنا سعيد/ قالت له ، وعينها فى عينه المسهدة/ أراك قد عشقتها ! فلم يرد صاحبى / قالت له: «فما الذى تعطيه لى لو أننا عشنا معا؟! / فدمعًا [٣١]

ويشكل هذا الاتجاه إلى الحكاية الرمزية التى تحقق الوجود المباشر للشاعر جزءا كبيرا من تقنية الخطاب، وتتخلل الحكاية الرمزية المبسطة أيضا بعض عناصر الحكاية الواقعية عن الذات، ولكنها تأخذ وجها من أوجه تحقيق ذات السارد بطريقة مباشرة بالتحامها بالحوار فى المقطع السابق، وقد تلتحم بالمشهد الرمزى أيضا لتحقيق ذلك الوجود، مع اعتمادها على استثارة حاسة البصيرة بطريقة ما فى النص، ولكنها اتخذت شكل الحوار السردى المحكي، وتضاف إليها أبعاد نفسية أخرى وتصويرية إذا التحمت بالمشهد ، أو االإتجاه نحو التصوير المشهدى.

يجيء ناحلا مستندا إلى سواعد الأيام، شيخنا الجليل/ منتظم السعال ، جامدا بوجهه الهزيل/ يروى، يقص، يطلق الأمثال، / بغتة/ ومن عطائه البخيل وربما تنفلت فى رجفة ارتعادة تعبث فى الأنامل المرتعشة/ تنفلت الهنيهة الظليلة تلك التى تضمنا من لفحة الهجير/ ترقرق الأوهام فى الضلوع والنسائم المنبعثة وبعدها/ يسلبنا فى دفء لحظة التذكر الطويل/ أعمارنا ، نبض روحنا، ويردم الينبوع، / يترك الظلماء والخرير/ والفرح فى العيون جثة عارية الأشلاء[٣٢].

فاعتماد النص على حركة السارد، مضافا إليها حركة الحكاية، مع امتزاجها بحركة المشهد، جعل البناء العام للنص لا يخرج عن هذه الحركات الثلاثة، ويحكم المشهد وحركة السارد التصور الكلى للحكاية كما أن الاتجاهات الحكائية فى النماذج السابقة تختلف من حركة ذاتية فى الحكاية عن الذات، وحركة وتصور رمزين فى الحكاية، وحركة تصويرية فى الحكاية من الإجمال الذى يسيطر على حركة الذات أو الموصوفات فى الحكاية أو الرمزية الموحية، فها هو الشيخ يجىء ناحلا، منتظم السعال، جامد الوجه، يروى ، يقص، يطلق الأمثال بغتة، وتنفلت الهنيهة الظليلة، تلك التى تضمنا.

فالبؤرة التى تدور حولها حركة التصوير الحكائي تعود فى النص إلى «الوجود المباشر للسارد» والذى يتبدى فى حالة الإخبار التى تسيطر «على حركة الأفعال» بضمير الغائب، دائما ما يكون وراء ضمير الغائب ذات فاعلة متحكمة فى هذا الضمير. وعارفة بحركته وصيرورته، كما يبدو فى النص «يجىء، يروى، يقص يطلق، تنفلت» ثم يتحول الضمير إلى المتكلم أو بالتحديد «ضمير الجماعة» والسارد بدوره هو الذى قرر هذا الظهور المفاجىء فى النص، ليعبر عن الوجود المباشر الذى

يمارسه ، فالشاعر وصف المجيء في النص ليبين الهيئة الموحية للشخصية التي يعتمد عليها في جلب معطيات الحكاية، وبعد الوصف يخبر عن حركة الشخصية مشيرا إلى حالة من حالاتها، وبعد ذلك يدخل السارد في بوح نفسي أشبه بالمنولوج ، وهذا البوح جعل الاتكاء على الحكاية يظل في حاجة ماسة إلى مزيد من تفصيل الأفعال الحكائية، وهي أفعال تنتظم بين كونها أفعالا حدثية، وأفعالا بدنية، وأفعال تنتمي إلى ذات الشاعر في إطار التعبير بالمنولوج الشعري.

ب ـ التصورالتفصيلي للحكاية:

تحول السارد نحوالحكاية بتصورها التفصيلي، لم يكن شائعا في الشعر المعاصر في مصر، وذلك لأن ميراث هذا الشعر لم يعتمد على حس حكائي مباشر، وإنما على أشكال وأدوات حكائية، وبالتالي فلم يأت هذا التصور كتطور عام في الشعر المعاصر، وإنما لازم شعراء بأنفسهم ، وفي مراحل سياسية واجتماعية وفنية معينة.

فقد بدا هذا الاتجاه بشكل واضح في عقد الستينيات ، ومع فترة التحولات المهمة في تاريخ مصر الحديثة، استفاد كثيرا من التطور الحادث في الفنون الحكائية الأخرى والفنون التشكيلية

بالإضافة إلى الحس الحكائي الخاص بالشاعر.

وهذا التصور التفصيلى للحكاية عن الصوت الأول اتجاه آخر، وهو ما أسماه البحث «بتوهم الحكاية» وامتزجا فى أحايين كثيرة، لأن هذا التصور الحكائى لازم السارد المباشر فى النص الشعرى، بل كان وجها آخر من أوجهه التى يتحكم فيها ويسيرها بطريقته، كما كان يتداخل معه التشخيص والوصف، أو الرمز والوصف وهنا كانت مركزية الدلالة فى النص تتوزع بين قطبين رئيسيين:

- **الأول:** الوجود المباشر للسارد
- **الثاني:** التصور التفصيلى للحكاية

وفى أغلب الأحيان كان هذان القطبان يفسحان الطريق أمام أدوات سردية أخرى تظهر فى الخلفية التى يعتمد عليها السارد والنص.

فى جلسة الإفطار فى الهنيهة الطفلية المبكرة/ أعصبت عينى بالصحيفة التى يدسها البائع تحت الباب/ وزوجتى تبدأ ثرثرتها اليومية المثابرة/ وهى تصب شايها الفاتر فى الأكواب/ تقص عن جارتها التى ارتدت / وجارها الذى اشترى/ وعن شجارها مع البواب والقصاب/ ثم تشد من يدى: صفحة الكرة[٣٣]

إن إسناد هذا التفصيل الحكائى لذات الفاعل «السارد» فى النص بدا واضحا فى قوله: «أعصبت عينى، وزوجتى» وذلك فى مقابل الحالات المحكية بتفصيل موح ، يجعل من مجرد الحكى حدثا ذا قيمة إنسانية ووجودية فى ذلك الوقت الحاسم فى تاريخ مصر، وربما أظهر السارد هذا التفصيل ـ بالإضافة إلى ما يعطيه من قيمة فنية وإيحائية ـ ليجعل من ذاته محورا من محاور الحركة، فهو الذى يخبر ذاته، عن ذوات الحالة التى يعايشها والتى تتمثل فى قوله: « يدسها البائع، تقص عن جارتها، تشد من يدى» وهى مسندة إلى ذات الفاعل التى تصل بنية النص بهذا الزخم الحكائي، ليعمل القطبان المقترحان ، ـ «الوجود المباشر ، وبؤرة الحكاية» والتى تتمثل فى ذات السارد ـ على فتح النص السردى.

فموقف الفاعل «السارد» يحول الشاعر من مجرد فاعل كلامى للمشهد إلى عامل من عوامل التوجيه النصى، وهذه العوامل هى نفسها الفواعل التى تتجزأ أفعالها وفق معايير محددة أو قيم خاصة، هذه المعايير وهذه القيم هى التى تندرج ضمن المقاصد المرغوب فيها [٣٤]

فالفواعل التى تنجز حركة النص هى:

١ـ **الزوجة:** تقوم بحركة يحددها السارد وهى «الثرثرة» وكان للسارد حرية اختيار هذه الحركة من بين عدد كبير من الحركات السردية التى يمكن أن تصلح للمقام السردى «الصمت العبث ، التحامق، الابتسام، التهريج» ولكن السارد وحده هو الذى آثر هذه الحركة التى تتضمن ويتفرع منها عدد من الحركات التفصيلية ، وهى:

أـ تصب شايها

ب ـ تقص عن جارتها، جارها

فملازمة الزوجة للحركات التى جاءت فى النص ، وقع عليها وعى السارد واختارها، وفى هذا الاختيار إشارات إلى مقصدين كما يدل سياق النص:

ـ **الأول:** الحياة العادية

ـ **الثانى:** اللامبالاة

وهذان المقصدان يشيران إلى تغلغل هذه المفاهيم فى كل شىء، فالبنية الإخبارية للنص، تتوافق مع توجهات البنية الاجتماعية فى ذلك الوقت، كما يظهر من سياق النص فى المقطع التالى:

العــالم فى قلبى مـــات/ لكنى حين يكف المذياع، وتنغلق الحجرات/ أخرجه من قلبى، وأسجيه فوق سريرى/ أسقيه نبيذ الرغبة/ فلعل الفىء يعود إلى الأطراف الباردة الصلبة/ لكن... تتفتت بشرته فى كفى/ لا يتبعنى منه سوى جمجمة... وعظام!/ وأنام![٣٥]

فالحركة الحكائية تبدأ من الذات الفاعلة وتمر بها وتنتهى من خلال عدد من الوحدات السردية التى أنتجتها الذات، وباشرتها بطريقة تصويرية.

فالتفصيل يمثل حركة الجسد الملموسة مثل «غلق الحجرات، المذياع، الأطراف الباردة» والإجمال يتمثل فى حركة النفس التى تعطى صورة عامة للموقف السردى ممثلة فى «العالم فى قلبى» كناية عن اليأس، «نبيذ الرغبة» ، ممثلة فى الصراع النفسى فى داخل الانسان، وفى قوله: «وأنام» كناية عن الاستسلام.

الذات فى مقابل ←——— موت العالم

ويعقب ذلك عدد من حركات الذات بين تفصيل وإجمال، ليمتزج الوجود المباشر بحركة النص امتزاجا كاملا يجعل بؤرة النص تتمركز فى حركة الذات، والواحدات الفعلية «يخرجه من

قلبى» «أسجيه فوق سريرى، أسقيه نبيذ الرغبة، تتفتت بشرته، لايتبقى منه» كما تتمركز أيضا فى حركة الذات.

ويمكن أن تتحدد بقية العلاقات النصية فى الإحالات الخارجية والافتراضات ، والإحالات الداخلية التى تشكل بنية النص على أساس من حركة الذات(٣٦)

وذلك يتمثل فى النص عن طريق الرمز الذى قدمه الشاعر فى النص، وهو رمز «العالم» الذى به يشكل الشاعر علاقاته الخارجية بعد موته فى قلبه، فتشخيصه فى صورة ما وتسجيته ، ومن ثم تمثيله بعد أن تتفتت بشرته، وماتبقى منه سوى الجمجمة والعظام، وهذا يعطى صورة تفصيلية للتصور الكلى، فالرمز هنا يقوم مقام المواجهة للسارد فى وجود مباشر وبتفصيل رمزى يحيل إليه الشاعر.

وهذا الموقف السردى الذى هو محور التشكيل، ويحقق طموح الشاعر، موقف يتصل بالسارد ، ومحاولة إنجازه للذات وتحققها عن طريق الوعى الذى تشكله الحكاية، وتثرى به الواقع النفسى والاجتماعى المتصل بالنص.

وقد يتصل التصورالتفصيلى للحكاية بالواقع النفسى أكثر من اتصاله بالواقع الفعلى للشاعر، بالأخص إذا كان هذا

التفصيل يبدأ بالوجود المباشر للذات، والتى تسعى لتحقيق وجودها من خلال الحكاية.

لأن التصور التفصيلي يشبع رغبة قوية عند السارد بتحقيق هذا الوجود الفنى والإنسانى الذى يطمح الشاعر في إيجاده.

كما يلاحظ أن الاتجاه نحو التصور التفصيلى للحكاية، لا يعبر بالضرورة عن موقف سردى، ولكنه يعبر عن حالة من الحالات التى تمر بها ذات السارد، يتمثل ذلك فى الحلم، الذى يعد من أدوات تشكيل الخطاب السردى فى الشعر المعاصر بصفة عامة، وقد يمتزج هذا الحلم بالحالة التى يفرزها ، فلا يمكن الفصل بينهما.

للجالسة الشقراء على الشرفة غنيت طويلا/ (... لن تسمعنى فيما أبدت!!) / لكن النظرات الملقاة على الإفريز صباحا ..ومساء/ تخبر أنى معها فى جزر الحلم مليكان على / عرش النشوة/ تسقط عينى فى فنجان القهوة!![٣٧]

فالسارد هنا يشكل حركة وجوده من خلال عدد من المستويات النصية:

- **أولا:** السارد، وحركة الغناء

- **ثانيا:** الغناء الموجه إلى الجالسة الشقراء على الشرفة

- **ثالثا:** وجود هذه الجالسة على الشرفة وما يستتبع ذلك من حركات

- **رابعا:** حركتها المتمثلة فى النظرات

- **خامسا:** تسليم السارد بالواقع الفعلى

فتركيبة النص تتمثل فى القطبين الآتيين:

- **القطب الأول:** حركة الذات

- **القطب الثانى:** حركة الشخصية «المتمثلة فى الجالسة الشقراء»

أما حركة الذات فهى تعبير عن هذا الوجود المباشر بالتفصيل المذكور على النحو التالى:

أ - حركة الغناء ، وفيها يكمن الإحساس والرؤية

ب - حركة المراقبة للجالسة على الشرفة

ج - حركة ملاحظة الحيز الذى يفصل بين السارد وبين المنظور الذى يمثله الموقف

د - حركة تسليمه بالواقع

فالشخصيات فى القصيدة ليست كائنات فاعلة، بمعنى أنها لا تتدخل فى توجيه النص، «وإنما هى فقط بمثابة الإشارات، يوجدها السارد ليعبر عن موقفه الفنى والخلقى»[٢٨]

وهذا مانطلق عليه التوجه النصى الداخلى، وهو توجه يوجده السارد عن طريق هذه الرموز النصية، لأن الأفعال التى ينجزها السارد تحدد عددا من المنظورات، وما الشخصية التى يظهرها السارد إلا مظهر من مظاهر الحوار السردى الذى ينجزه الشاعر بأدوات خاصة يستغلها فى تحقيق طموحه فى أن يوجد.

فتغلب ذاته على مجمل التوجه النصى يسهم فى تحقيق هذا الوجود بالأدوات التى يستخدمها، لذلك فالبرغم من هذا التصور التفصيلى الجزئى للحكاية الرمزية التصويرية، فإن هذا التصور لا ينجز حكاية شعرية بالمعنى الكامل للحكاية والتى تعتمد على متن حكائى، وفيها ينفصل السارد ليصبح هذا الوجود المباشر متواريا خلف الحكاية «الصوت الثانى» فى النص الشعرى.

ويتحول هذا التفصيل فى الشعر المعاصر فى مصر إلى نوع من الإحاطة بالذات من ناحية، ثم الإحاطة بحركتها المنسابة من ناحية أخرى، كما يتبدى فى ذوات الحالة الناتجة عن حركة الذات المباشرة، ولكنها ذوات تمتزج بذات الفاعل، فلا يمكن الفصل بينهما، أو تأويلهما ما لا يسمح به المقام الشعرى، ويتحول هذا النزوع إلى نوع من الغنائية الممتزجة بتصور حالة الذات وحالة الآخر فى النص من خلال تفصيل الحركة

والإحساس والمدى الذى يتبع كل تصور جزئى أو مفصل.

وقد جاء هذا فى الشعر المعاصر بعد بروز الذات، وكونها مركزا للسرد من جهة، ومركزا للدلالة النصية من جهة أخرى، بل تعد أحيانا مركزا لرؤية العالم بصفة عامة، كما يبدو من النص التالى:

انفرطت ، فانفضحت ، عاريا، مبعثرا تمر بى الفصول فى عرباتها، عمت مساء أيها الأمير المرير عمتن أيتها اللبوءات المنقبات بالفتنة والإغراء، نلتقى فى الدهر القادم، بل نلتقى بالأمس عند السيسبانة الخاسرة، قرقعة تزوى وثيران تولد من ليل حشرجات تصاعد فى هزج الصمت، متى يجىء القراصنة الفاتنون مبعثرا على الحافة المدجج مشهرا فى الليل، إنها الخديعة المصقولة بالنياشين والأوسمة ، فالهوينى الهوينى ، فلا عاصم اليوم من الفجيعة القادمة، تعالوا إلى مائدتى الممددة ، سم شهى وشهوة زائغة، أسرعوا على الصراط ، تلكم الخيبات زادى ورفيقى ، فلماذا يدفنون الميت فى جسدى[٣٩]

فالسارد يجعل النص مشهدا حكائيا مفتوحا، مع حرصه على تفاصيل تتصل بطبيعة السرد الخاص، فالتصور هنا يختلف باختلاف طبيعة السرد، فبرغم إضافته إلى ذاته فإنه

يحاول أن يقيم بنية كبرى تشمل رؤية العالم من خلال ذاته ، لذلك ، فالشاعر يحشد خطابه السردى ضمن خطاب أكبر تتواصل فيه العلاقات الرمزية والتصويرية والوصفية، ولذا نرى أن علاقات التبادل بين السرد، وغيره في النص تتجاذبان التأثير[٤٠] وهذا التبادل والتأثير يجمع كل التحولات التى مر بها السارد فى وجوده المباشر، من اتجاه نحو التصور الكلى للحكاية المرتبطة بحالة التوهم والوصف والرمز، فالإشارات النصية تكثر بطريقة لافتة للنظر، ودون مبرر أحيانا، وإضافتها للذات الفاعلة تحيل إلى سيطرة الذات على النص، وذلك ضمن إطار ذهني يحشد كل شيء في النص. «فالفصول فى عرباتها ، والأمير المرير، واللبوءات المنقبات، والدهر القادم، والسيسبانة الخاسرة، والثيران التى تولد، القراصنة الفاتنون، والحرس المدجج، والخديعة المصقولة بالنياشين والأوسمة، والمائدة الممددة والسم الشهي، والشهوة الزائغة، والصراط والخيبات، والميت، وغير ذلك من الإشارات النصية التى لاتدل إلا على الدهشة والإغراب، أو جعل السياق السردى سياقا حرا لا يلتزم بأية سباقات مسبقة . فبالإضافة إلى ما سبق فإن النص يحتوى من خلال سبعة أسطر شعرية ممتلئة تمثل اثنتى عشرة وحدة

سردية تحتوى على «الذات الفاعلة» وهى، «انفرطت ، انفضحت، عاريا مبعثرا، تمر بى، نلتقى، مبعثرا على الحافة، مائدتى، زادى ورفيقى،جسدى» بالإضافة إلى عدد من الوحدات الأخرى تتصل بمدى هذه الذات وتضاف إليها. وكلها تحيل إلى هم ذاتى واجتماعى يضاف عند الوقوف على قصد الشاعر، وأن هناك عوارض تعترض طريقه.

وهكذا تتوزع الذات بن نمطى السابق وهو ما يسمى بالسابق الموسع، دون تحديد، والذى يسمح بتأويلات غير محددة، ويصلح أن يكون نوعا من السيناريو، والتمثيلات غير المكونة لمسار يسمح به السارد[٤١]

٤- الذات الساردة والمتخيل السردى

الذات والمتخيل السردى ثنائية تميل بالخطاب إلى السردية غير المؤطرة بحكاية، سواء كانت هذه الحكاية رمزية أو تراثية، أو كان سردا خاليا من أى تصور ذهنى حكائى ، وبالتالى: فإن الأبعاد غير الحكائية هى محور السرد، وذلك من خلال عدد من التصورات والتى تعتمد على مفهوم هذا المتخيل، فنرى «جينيت» يقرر أن من وظائف السارد، تكوين إطار للنص، ذلك الذى يمكن أن يرجع إليه فى خطاب لسانى، واصفا ليحقق تنظيما داخليا خاصا به[٤٢]

وهذا الوصف يميل أحيانا إلى طرح التصوير وفعل السرد طرحا رمزيا ، ويحيل بدوره إلى المشهد ، وأحيانا يجعل من السرد مجرد صور متخيلة مع عناصر الواقع، لتفرز إيقاعا سرديا ذا صيغة مستقلة، وهنا نقف فى تحليل النص على دعامتين:

- **الأولى:** دعامة مزج هذا المتخيل السردى، القائم على الإغراب فى الوصف والتشبيه.

- **الثانية:** دعامة مزج هذا المتخيل بمفردات تحيل إلى تجربة حياتية، تسيطر عليها ذوات الحالة، والتي تجعل من فعل السرد حدثا مرويا في مقابل الحالة المسرودة ذاتها.

وفى النص التالى يمكن الكشف عن هذا الطرح، وذلك فى إطار التعبير عن المتخيل بطريق الرمز والتشخيص السرديين:

رجل عريان/ طفل يخرج من تحت الإبط كزهر البشنين/ امرأة تقعى/ كاللبؤة فى الشمس/ تجدل من خصلات الشعر ثعابين/ الزعر مسامير رشقت فى اللرحة / هل تفهمنى/ الموت يسيل شفيفا كامرأة عاشقة/ وعميقا/ كعجوز عراف/ بين العتمة والضوء يسيل(٤٢)

يلاحظ هنا أن السارد مازال يقف فى قلب حركة النص، ولكن ليس بصيغة إخبارية صرفة، ولكن بصيغة يمتزج فيها الإخبار بالرمز بالتصوير، مما يجعل البحث يطلق على هذا النوع من المتخيل السردى مشهدا مصنوعا يمثل مدى نصيا فعليا، ويسيطر على حركته ، والذى يستغل فيه الشاعر عدم معرفتنا بالعالم الذى يطرحه ، ولذا ، فإن أكثر مفاهيم الخطاب قربا من هذا التحقق المباشر للمتخيل السردى هو مفهوم، التصور الذهنى.

واستغلال هذا التخيل يطرح إشارات نصية لا تحيل إلى شيء محدد، وتبقى للوحدات السردية موضوعية المعنى، وهنا تقع الذات الفاعلة فى صيغة واحدة متمثلة فى قوله: « هل تفهمنى » فى مقابل،أربع ذوات للحالة فى قوله: «طفل يخرج، امرأة تقعى، الذعر مسامير، الموت يسيل» وهذا يحقق للنص عددا من الخصائص الفنية التى تميزه سرديا:

- **الأولى**: النص يبتعد عن البنية الخبرية المباشرة، بقدر ما يقترب من مزج الإخبار التخييلى بالتصوير والرمز.
- **الثانية**: السارد يتحول فى النص إلى وجود مباشر ومحرك وموجه ومشارك فى التفاعل والحركة النصية كالتالى: الذات الساردة = حركة الطفل/ حركة المرأة/ حركة الذعر/ حركة الموت/ حركة الطفل/ حركة المرأة/ حركة الذعر/ حركة الموت/ حركة العجوز العراف

فهذه السردية المصطنعة كما يقول «امبرتو ايكو» تحيل الإحساس إلى عوالم ممكنة، مختلفة عن العالم الواقع تحت الحس والاختبار(٤٤)

ومما لا ريب فيه أن السردية المصطنعة المتخيلة لا تظهر كبير اهتمام بالشروط التداولية التى تخضع لها السردية الطبيعية(٤٥)

فهذه البنى الجديدة للعالم كما يصفها السارد لاتضخع بالضرورة للحركة التى تنتمى إلى منطقة العالم، وبالتالى فإن تلاقيها وبنى الحكاية تبتعد بقدر ماتقترب من المتخيل السردى.

- **الثالثة:** السارد فى النص لايعطى أية مواقف تحيل إلى رؤية خاصة به، ولكنه يعطى رؤية مصطنعة فى حاجة إلى تحديد إطار خاص بها ، لذا فيمكن وصف هذا الوجود للسارد بأنه وجود سلبى، وقد يستغله الشعراء فى إطار بعض التشكيلات السردية كحكاية القول ، أو الحوار السردى، وذلك فى إطار السرد المصطنع نفسه، مع الإبقاء على طبيعة الذات الساردة بطريق مباشر، وذلك فى مقابلة الذات المحاورة «المتضادة» مع بقاء هذا الوجود فى الإطار الإيجابى المسيطر على حركة السرد.

والدور الجديد الذى يضطلع به السارد فى هذا المتخيل هو استبطان ذاته عن طريق اصطناع حركة سردية تؤول تأويلا خاصا ، وتشبه إلى حد كبير حكاية المناجاة، كما أن ذلك يتيح للسارد والمتخيل السردى قدرا كبيرا من الحرية، لأن السارد هنا يستغل عدم معرفتنا بالعالم الذى يتخيله، كما يستغل أيضا عدم المنطقية التى يطرحها فى نصه.

تبرجت القصيدة لى/ وكلمنى الزبرجد/ قال من تهوى؟ / فقلت : غواية فى غير وقت الغى/ تذهب بى/ فأذهب/ قال: من أغواك؟ / قلت: الشادن الأحوى دس عتمته فى الكف/ أطلعنى على رمز لمرموزين/ أقرأنى فى سلام الحرف[٤٦]

فالسارد بالاستبطان يجعل من وجوده المباشر وجودا غير مباشر، يظهره بهذا النوع من المتخيل، وهو فى صورة هذا الآخر يعبر عن حالة وجود آخر أوتحول أو انقسام، كما يعبر الشاعر بهذا الأسلوب عن أسلوب حكائى خال من الحكاية.

فالشاعر يصطنع ما يسميه «الزبرجد» ليحيل بطريقة شبه متعادلة التوافق بين ذات الفعل وذات الحالة، حيث لايخلو سطر فى النص من وجوده.

وهذا يحيِّد ذات السارد بين إمكانية الوجود ، وبين التوارى فى الآخر، وبذلك يقترب مما يسميه «جريماس» بالذات الممكنة، والتى تقع فى طرف هى أوله ، تليها الذات المحكية ، وتمثل الآخر فى النص ، مما ينتج ما يسمى بالذات المتحققة(٤٧) وهذا التحقق يبدو فى النص كالتالى:

أولا: الوجود المباشر للذات متمثلا فى «ضمير الفاعل» كلمنى، قلت ، أطلعنى، أقرأنى» مما يجعل هذا الوجود المباشر

بمثابة البؤرة النصية، الذى تحيل إلى ذات محققة.

ثانيا: يمثل الوجود المباشر الإمكانية المقترحة عن طريق الوحدات السردية إلى نفس الخبرة التي يقدمها السارد فى النص، برغم أنها تتكئ على المتخيل السردى المقترح، فإنها قريبة من التصور الذهنى، وذلك لاتخاذها شكل الحوار السردى الشائع فى الشعر العربى، فجميع الحركات والأفعال فى النص تنتمى لوجود السارد، ولذاته المباشرة والمتحققة فعلا ، فى مقابل ما يقدم من ذوات حالة بين المباشرة الفجة وبين التوازى الخالص.

ثالثا: المتخيل السردى الذى ينتمى إلى مبدأ ذهنى غير محدد، ولا متوقع، ويتنامى مع تنامى حركة الذات يجعل المتلقى فى حالة من القبول والتسليم لبنية الخطاب، حيث يستغل السارد خلو الذهن فى طرح هذه العلاقات السردية الخالية من الحكاية.

وبهذا فإن التحول نحو المتخيل السردى ليس له صورة ثابتة يمكن الوقوف عليها وتحديد أركانها، وذلك لأن اصطناع المشهد يعتمد على ذهنية السارد والتى تواجه عددا هائلا من التصورات الإيجابية السلبية، وتخضع لبنيته الذهنية والإخبارية. ويسير

هذا الاتجاه موافقا للاتجاه الخالص للحكاية ويتفوق عليه على مدار رقعة الشعر العربى، وذلك لأن الحرية التى يتيحها لا تعوق السارد ولا تحدد له إطارا تشكيليا خاصا، وإنما الإطار الذى يحدده هذا النوع من السرد لا يعتمد إلا على التصور الذهنى الخالص، فالكثير من النصوص يعتمد عليه فى البناء، ومزج التصور الخاص بالعام فى إطار من رؤية الواقع، فالنص السابق لا يمكن من خلاله رصد أية وقائع تتصل بالمقام الخاص بالنص، أو بالإطار الذى تولد عنه.

لكن الشاعر «محمد عفيفى مطر» يقدم هذا المتخيل فى إطار من الرؤية الخاصة التى يمزج فيها بين رؤية الواقع والعذابات التى تثقله، من خلال تتابع عدد كبير من الأفعال الحركية التى توحى بالقدرة السردية لدى الشاعر، والتى تعتمد على الحذف والاسترجاع والتصوير وعدد من الحيل اللغوية التى تحيل إلى قدرة خلاقة فى التأويل والرصد.

قمر أخضر/ يطلع من مئذنة الصيف/ يفك جدائله الخضراء/ يطرحها فوق متون الأرض عباءة قش ينعس فيه الطير/ يعقدها فوق عذابات النخل عناقيدا فيروزية/ يتحسس صدر العذراء/ يملؤه لبنا أخضر، ينبش ثدى الطين/ ليفجر فى

أصلاب الشجر الطيب روح الأرض/ قمر أخضر/ خلع الخفين
وجاس خلال الماء/ فاخضر النبع الداكن واخضرت في الشط
جذور الريح/ ثمر أخضر/ يشرب من عينيه يمام الصيف[٤٨]

فالشاعر يقيم بناءه النصي على عدد من الأسس:

١ـ انتخابات سياقية وظرفية

٢ـ سيناريوهات عامة، وخاصة

٣ـ تكوين ذهني وأيديولوجي يطرحه الشاعر

وبهذه الأسس تتجلى في هذا المشهد السردي قدرة الشاعر على الإيحاء بالتفصيل في السياق الذي يختار له وحدة إيحائية «قمر أخضر» ثم يحيل عليه الوحدات السردية، لذلك فإن دلالة السرد العامة في النص تتصل بجوهر هذا المتخيل وتأويله.

ويؤكد ذلك التوالي غير المنقطع إلا بثلاثة أسطر لعشرة أفعال، يمارس بها السارد حقه في تأكيد صفة الوجود المتوارى نسبيا ، كما يتخلل ذلك الالتفاتات بالفعل الماضي، وذلك في قوله: «خلع الخفين، وجاس خلال الماء، فاخضر النبع الداكن، اخضرت في الأرض» وهنا تمارس ذات السارد حضورها بحضور هذا الرمز السردي، كما يمارس الشاعر أيضا حضور الآخر كذات مضادة أو مشاركة في حركة النص[٤٩] وهو بذلك

يعطى إضاءات وإشارات نصية تسهم فى خطوط فهم النص وفهم إحالاته المصطنعة التى يحاور بها الشاعر الواقع ويمزجها به كالتالى:

١ـ حركة السارد لا تبدو فى النص بطريقة مباشرة على الإطلاق

٢ـ يقوم البناء على حركة الرمز المتخيل «قمر أخضر» ثم تأتى بعد ذلك حركة الإحالات إلى هذا المتخيل فى قوله: «يطلع ، يفك، يتحسس، يملأ، ليفجر، خلع، جاس، أخضر، يشرب» وكلها تتصل بحركة القمر الأخضر الذى يصدر به الشاعر النص.

٣ـ تتحول بذلك بؤرة النص السردى بفعل السارد وبفعل اختياره إلى الدلالات التى يطرحها المتخيل، من خلال ما يتصل بالواقع الفعلى، أو الواقع النفسى للشاعر، وهذه المركزية الدلالية لا تأخذ شكلا ثابتا بقدر ما تنتمى إلى ذهن السارد. ويتحول هذا المتخيل السردى عند شعراء كثيرين إلى نوع من هندسة التركيب الذى يعتمد على بناء النص بناء سرديا تتابعيا يخلو من حركة الذات المباشرة ـ كما فى النص السابق ـ ويزيد عليه هنا أن حركة الذات تغلب المتخيل السردى مضافا إلى رمز يضاف إلى المفاهيم الخاصة

بالسارد أو بما يقيمه فى تصوره النفسى والفكرى كما يأتى عند «محمود حسن إسماعيل»

فـامض ظمـآن ... ولو شق لك المجـهـول صـدره
واشـــرب الســـر من الحب، لو أعطاك جـمـــره
واشـرب السـر من الخطو، ولو أسـقـاك صـخـره
واشـــرب الســـر من الســـر ولو لم تدر ســـره
واشـرب الكون هشـيـمـا كـان أو شـلال نضـرة
واشـرب الدنيـا سـواء، حلوة تقـتـات مـره
واشـــرب الأيام أنـغـــامـــا لما ترضى وتكره
واشـــرب الناس تصـــاوير لآحـــاد، وزمـــرة
واشرب الإيمان!! يسقى الصفو من آهات حسرة(٥٠)

فالبناء السردى فى النص بناء ثابت إلى درجة كبيرة، يعبر هذا الثبات عن نفسه فى الصورة التى أتى عليها البناء للذات المحايدة التى تقوم بالسرد من خلال صورة بنائية واحدة فالمظهر الثابت للسارد المتوارى جعل الزمن الحالى غير الزمن الذى يدفع إليه وحداته السردية كالتالى:

فعل الأمر + المفعول + الجار والمجرور «أو المفعول الثانى + صيغة تمثل التركيب » فخلو النص من ذات الفاعل المباشرة

أفسح المجال أمام حركة المتخيل السردى الذى لا يعتمد على رمز واحد - كما سبق - ولكنه يعتمد على عدد من الرموز تشترك فيما بينها الحالة التى يعبر عنها الشاعر وهى حالة الإيمان والصفاء الروحى الذى يتعرض له السالك إلى الله، وإن وجدت هذه الذات الفاعلة فهى تتحقق فى عدد من الصيغ السردية:

١ـ صفة

٢ـ مصدر

٣ـ فعل

وكل منها تمثل حالة من الحالات التى يلتبس بها الإسناد السردى ويصبح البحث عن الصيغة السردية هو المشكل لبنية السرد الحركى الحكائى

يقول «براون ويول »: إن أفضل توظيف للمقام هو استعماله كنموذج تصورى مناسب ينطبق على الأحداث الكلامية[٥١]

وتلك الأحداث فى النص تعبر عن الآخر الواحد، والثابت بثبات حركة السارد، الذى يبدو أنه يحرك هذا المتخيل من موقع العليم بمقدراته وأحواله، فبداية الفعل واستمراره على هذا النمط هو الذى يشكل بنية النص ويحيل على عدد من المستويات النصية

** **الأول** : مستوى السارد المتوارى وفيه يخلو النص من صورة واحدة من أشكال الوجود

** **الثاني** : مستوى السارد المتوارى وفيه تسيطر ذوات الحالة الخاصة به، وهى وإن كانت ذات مرجعية واحدة، فإنها تتنوع كالتالى: «المجهول ، الحب، الخطو، السر، الكون، الأيام، الناس ، الإيمان» وكلها تدور فى مقام البحث والرضا والإيمان.

** **الثالثة** : الخاتمة التى تمثل صورة متضادة أو مترادفة لهذا المتخيل السردى، وهى كالتالى:

صدره ، جمره ، سره ، نضرة، مره ، تكره، زمرة، حسرة، وهى أيضا تنبع من مجال دلالى واحد يتصل بالمقام الإيمانى نفسه.

٥-حكاية الصوت الآخر في الشعر المعاصر

أ ـ السارد الضمنى

يميز «لتنفلت» بين السارد داخل النص وبين المؤلف الواقعى «الصوت الأول السردى» أو الوجود المباشر للسارد، فالسارد الثانى شخصية تنتمى إلى العمل الأدبى، بينما السارد الأول ينتمى إلى السياق الخارجي للنص، وهو عادة ما يلتبس بالسارد الفعلى، ويكون من خلفه، ويمكن له أن يؤدى عددا من الوظائف التأويلية، كالوظائف الأيديولوجية والنفسية وغيرها.

ويمكن للسارد الضمنى أيضا أن يتبادل الموقع مع مؤلفه الأصلى أو أية شخصيات أخرى داخل النص(٥٢)

وقد عارض البعض وجود هذا السارد، باعتباره شخصية ورقية فقط، وأنه يلتبس التباسا قويا بالمؤلف، ولا يمكن الفصل بينهما بطرق عادية(٥٣)

وهذا الالتباس يقع فى الأدب المكتوب أكثر منه فى الأدب الشفهى، ولكن ذلك لا يقلل من وضعية هذ السارد، فالتباسه بالسارد الأول «المؤلف» يعد وجها من أوجهه، كما أنه فى أحيان

كثيرة ينفصل عنه، بل يحاوره ويتجادل معه كإنجاز من إنجازاته التى تتحقق من خلال رؤية العالم كما يراها المؤلف ويحيلها إلى السارد الآخر فى النص.

وهذا السارد يتوافق مع مفهوم السرد الحكائي البسيط والحكائى المركب، وفى جزء من سرد توهم الحكاية، وحصول هذا الصوت على درجة تحقق نصى، يأتى كتحصيل لتراكم كبير من الثقافات التى تتصل بالشاعر، فالسياق يعبر عنه من جهة، ويتصل من جهة ثانية بالموقف الشعرى الذى يعتمد إليه ويؤديه.

ونجد الرؤية فى هذا الجانب تفترض مركزيتين للنص:

- **الأولى:** مركزية الصوت الآخر فى الحكاية

- **الثانية:** مركزية الرؤية الخاصة بالموقف الحكائى نفسه

ويأتى دورالصوت الأول فى المركزية الثانية باعتباره الموقف الذى يجتازه النص الشعرى بين الفلسفى والرمزى، والمباشر ، ويمثل الأساسية لهذه الرؤية.

وهاتان المركزيتان غير منفصلتين فى النصوص، والأجدر أن يكونا كذلك، لأن مركزية الصوت الأول المتمثلة فى رؤية الموقف الحكائى قد تمثل مسارا مختلفا عن مسار المتن الحكائى فى الإطار العام للنص.

فنرى الشاعر «صلاح عبد الصبور» فى مقطع «القديس» من قصيدة «أقول لكم» يختفى تماما وراء الذات الثانية البارزة فى النص، وذلك فى استسلام تام، ودون تفاعل بين الذات الأولى إلا من خلال حكاية القول الواردة، ويمثل هذا المزج انقيادا للصوت الثانى بما يحمله من رؤى وأفكار من ناحية التصور، وبما يشكله من بناء من ناحية الشكل.

إلىَّ إلى ياغرباء، يافقراء، يامرضى/ كسيرى القلب والأعضاء، قد أنزلت مائدتى/ إلى إلى/ لنطعم كسرة من حكمة الأجيال مغموسة/ بطيش زماننا المراح/ نكسر ثم نشكر قلبنا الهادى/ ليرسينا على شط اليقين، فقد أضل العقل مسرانا/ إلى إلى(٥٤)

فتوارى السارد الواقعى خلف صوته الثانى، واتحاد رؤيته برؤية هذا الصوت فى هذا التوهم الحكائى، يعد نزعة متميزة وجديدة فى مسيرة الشعر المعاصر فى مصر، وخطوة من خطوات السردية الشعرية، فلم تعد مجرد حكاية القول، أو لم يعد سردا وصفيا يعتمد على المناجاة الداخلية أو تداعى المعانى، بل أصبحت اللغة هنا أشبه ماتكون بحلول الذوات، فلا يمكن ملاحظة الرؤية الأولى والرؤية الثانية إلا عندما ينحرف

الخطاب ليفصل بين الرؤيتين ، فذوات الفعل هنا سواء كانت موجودة فيما يشير إلى المتكلم «إلى إلى» أو كانت موجودة فى الضمائر الفعلية المستترة فى الوحدات الفعلية، «أنزلت ، لنطعم، نشكر» وهى تتصل مباشرة بحكاية الصوت الثانى، وتحيل إلى مواقف فلسفية مثل حالة القديس التى يصنعها الشاعر، وتضاف المناجاة فى النص إلى الصوت الثانى، وكل تفاعل نصى تغيب عنه ذات السارد الفعلى، ولكن ذلك لا يعنى تجاهله، بقدر ما يعنى إرادته فى الحضور النصى على هذه الهيئة.

كما يتيح الصوت الثانى وجود صوت ثالث ينتمى أيضا إليه فى أحد التأويلات ، ويمكن أن يكون منتميا للصوت الأول، ولكن إحالات موقف «القديس» تقف فى جانب الفرض الأول، ويعمل الصوت الثالث على إضاءة الموقف، وذلك باستبطان الموقف والنفس، ومحاولة الوصول إلى حقائقها وحقائق الوجود الإنسانى والكونى، وذلك من خلال نفس الاتحاد بين الصوتين «الفعلى والضمنى» فى النص، وتتبدى هذه الإضاءة فى ما يمكن طرحه من تأويل حول الوحدات السردية من المقطع التالى:

وقالت لى/ بأن النهر ليس النهر، الإنسان لا الإنسان/ وأن حفيف هذا النجم موسيقى/ وأن حقيقة الدنيا ثوت فى كهف/

وأن حقيقة الدنيا هي الغلسان فوق الكف/ وأن الله قد خلق الأنام، ونام/ وأن الله في مفتاح باب البيت(٥٥)

فقد أظهرت حكاية القول هنا مركزية الرؤية في جانب الرؤية التي يسوقها القديس» والذي يمثل الصوت الآخر، ويمثل محور الخطاب وطريقة الإخبار منه. فالخطاب في المقطع الفعلي يخلو من ذات تنتمي لكلا الصوتين، وبالتالي فإن ذلك يخلق نوعا من الحياد للسارد الفعلي بإلقاء رؤيته في مقابل الرؤية البارزة للصوت الحكائي الثاني، وإن كان الصوت الثاني قد أفرز صوتا ثالثا ليحقق وعيا خاصا من ناحية، وليعمل على مزج رؤية الأصوات من ناحية أخرى، فتبدو متداخلة إلى حد كبير، وتحتاج إلى نظر وتدقيق شاملين، وبذلك يحدد البناء العاملي للنص على الأسس التالية:

١ـ حكاية الصوت الثاني، مع بروز ذات الفاعل الثاني في المقطع الأول

٢ـ اختفاء الصوت الأول، دون أدنى تمثيل سردي له، في المقطع الأول

٣ـ ظهور حكاية القول، لتعبر عن حالة الالتباس بين الصوتين في المقطع الثاني

٤ـ خلو المقطع الثانى من أى ذات خاصة بحكاية الأصوات فى النص

وهنا يتحول النص من يد السارد الأول إلى السارد الثانى، بالإضافة إلى رؤية الموقف الخاص بالشاعر، وهذا الإحساس بتعدد الأصوات فى النص يجعل المستوى أكثر اقترابا من روح العصر الذى يمثله الشاعر، وليعبر عن التماس القائم بين الأشياء ، وتقارب الأمكنة والذوات فى الحياة الإنسانية المعاصرة.

ولم يقف الشاعر «صلاح عبد الصبور» عند هذا الحد ، وإنما أعطى للسرد الحكائي القائم على تعدد الأصوات السردية مكانة كبيرة دون اللجوء إلى حدث، إلا باعتبار فعل الحكى القائم بدلا من فعل الحدث، هذا الحكى الذى يقدمه «السارد» والمقابلات التى تعقد فى تداخل الأصوات والالتباس بينها، جعل الموقف النصى أكثر تحديا لمشكلة البناء فيما يخص المستويات التى يقدمها، وفى هذا التطور للشاعر نرى الطرح السابق الخاص بالبناء والموقف السردى متمثلا فى حركة الأصوات.

قصر أبى فى غابة التنين/ يضج بالمنافقين والمحاربين والمؤدبين/ من بينهم مؤدبى الأمير «جورجياس» وكان لوطيا

مسيحيا/ هل ماء النهر هو النهر؟/ سقراط..» محق حين تجرع كأس الموت وما فر/ «الميت، يحس دعاء الأهل إذا ما أودع فى القبر»/ المرأة فخ منصوب، واحفظ وعظى/ إن جئت لديها.

فالصوت الثالث بدا فى قوله: «سقراط» هل ماء النهر هو النهر؟» دخل على شخصية السارد الفعلى، ويضاف إلى صوت الرمز «عجيب بن الخصيب» فهل يعد هذا الصوت من إيحاء الرمز فى النص أم هو صدى للصوت الأول «الشاعر»؟ إذ يظهر بعد ذلك صوت الرمز مرة أخرى، وهذا التداخل هو أقصى ما وصلت إليه السردية الشعرية فى حكاية الصوت الثانى، حتى يمكن تحديد الفعل المركزى للحكى كما يسمى[٥٧] وإن تم تحديده فهل يمكن رصده حول بؤرة النص الأصلية التى يتجاذبها هذه البناء السردى الخاص؟

١ـ صوت السارد الأول الغائب

٢ـ صوت السارد الثانى الحاضر

٣ـ حكاية الصوت الثالث، النابع من تصور صوت الرمز فى النص

٤ـ حكاية الأصوات المبهمة التى يفصلها بين الأقواس

وتتـداخل على أثر ذلك أفـعـال الذوات فى النص «فـالمؤلف الضمنـى من المنظور الروائى يخـتلف عن السـارد الضـمنـى فى المنظور الشعرى، لأنه الذى ينظم النص وهو المسئول عن حضور طرف مـا أو غيـابه فى الحكاية، ولكن للسـارد دوره الخـاص، إذ يمكن أن يكون إحدى الشخصيات المركزية فى أى عمل»[٥٨] كما سيأتى عند الحديث عن الشخصيات السردية.

ويبدو أنه اتجاه نحو مـسرحة الشـعـر فى العصـر الحديث، حـيث يتحـول الظهـور الرمزى إلى ظهـور مـباشـر لشخـصيـات النص، كـمـا حـدث مع شـخـصـيـة «بسـام الدين» فـى مـذكـرات الصوفى «بشرالحافى» للشاعر «صلاح عبد الصبور» إذ إن ذلك من شـأنه أن يلغى الإيهام الذى تصنعه الأقواس، كذلك يضيف البعد المعرفى للشخصية المسماة.

وقـد يعـود الإيهـام فى مـا يدل على الحكاية الثـانيـة لصـوت السـارد فيمثل قول الشـاعر «قال الراوى» حيث يفتح ذلك مخيلة المتلقى على النص، كـمـا يفـعل «نجـيب سـرور » فى قـصـائده المسـرحـيـة التى يتخـذ منهـا أبعـادا سـردية تمثل أصـواتا يمكن رصدها بناء على مـا يوجده الشـاعر من إشـارات نـصـيـة، فنراه في المقطـع التـالى يضـيف قوله: «قـال الراوى» أو يضـيـف أقـوالا

تحت قوله: «ملحوظة، وإن كان ذلك يعد ظهورا خفيفا غير مألوف لصوت الشاعر فى النص:

سفن الشهبندر رحلت يوما/ غابت، تاهت فى سبعة أبحر / والسوق تبور/ لو لم يعد الشهبندر بالكلمات الخام/ الكلمات الطازة/ قال الراوى/ يبدو أن الراوى قال كلاما / جاوز حد الأدب الواجب/ والمفروض على كل رواة العالم/ فالنص هنا مشطوب/ ومحال حتى تخمين المكتوب[٥٩]

فطبيعة الخطاب المسرحى تسمح للسارد الفعلى أن يقوم بدور ما فى عملية توجيه النص توجيها داخليا، فلا هو الاتحاد بين الرؤيتين كما فى مقطع «القديس » السابق ، ولا هو تعدد الأصوات مع الإيهام فى مذكرات الملك «عجيب بن الخصيب» ولا هو فى ظهور الشخصيات كما فى مذكرات الصوفى «بشر الحافى» وإنما هو وعى السارد الأول فى الظهور بطريقة منفصلة توحى بعملية التوجيه من ناحية، وتعطى شكلا تقريريا مسرحيا للنص من ناحية أخرى، كما يظهر فى البناء التالى:

أولا: حكاية الصوت الأول فى ما يأتى تحت قوله: «ملحوظة»

ثانيا: حكاية الصوت الثانى فى الخطاب الأساسى فى النص

ثالثا: التداخل الذى يرمى إليه الشاعر ليوحى بطرح خاص

للموقف الفكرى فيالنص

رابعا: يخلو النص من ذات الفاعل المباشرة إلا فى فعل واحد فى قوله: «قال الراوى» وهذا إخبار عن المشاهد العليم القائم بصورة غير مباشرة فى النص

ب ـ حكاية الأصوات المتوالية:

وهو اتجاه حكائى يتمثل فى الشعر المعاصر بصوره مختلفة عن التصور السابق المتداخل، الذى كان الصوت السردى فيه يتداخل بصورة مباشرة ليتصرف فى روح الحكاية، وليعطى بتداخله المتكرر بناء نصيا متماسكا، أما فى هذا الاتجاه، فإن الأصوات السردية لاتتداخل بالشكل السابق، وإنما تتوالى فى النص، وتتجاوز معلنة عن ذلك فى وضوح وصراحة.

وينتمى كل صوت منها إلى واقع خاص، إما يمثل الشاعر وإما يمثل السياق الخارجى للنص، وإما يمثل إضاءة تتصل بالشاعر، ويتميز هذا الاتجاه أيضا بأنه جاء غير معتمد على روح حكائى خاص، وإنما يمثل حكاية حرة مفتوحة ، ولذا فقد جاء البوح النفسى فيها متحررا من الالتزامات التى تختص بمتن حكائى صرف مؤطر

وهو يمثل نزعة مطردة فى الشعر المعاصر، ويمثله قلة من

الشعراء[٦٠] استغلت الحكايات الرمزية الموجهة، ولم يشكل ذلك ظاهرة قوية، وظلت الحكاية تمثل تقنية فى بعض القصائد التى تبتعد عن المناجاة والبوح الحسى، ومن النموذج التالى تبدو الحكاية ممثلة لبنية النص الكلية ، وتأتى المراوحة بين الأصوات المتتالية الواضحة لتشكل ملامح هذه البنية ، وذلك من خلال النظر إلى الضمائر التى تشكل الأفعال المنجزة:

:كورس :دبابات الإخوة/ تعتقل الفجر / جاسر = جوع وبكاء/ صوت كاذب: عربات الخبز تجىء مساء/ صوت المذياع:/ لا يسمح إلا للموت/ بعبور شوارع بيروت/ جاسر: إنى خائف/ ياولدى سيجىء الأهل على أشجار فلسطين/ الأنهار انفلتت فى زحمة هذى الفوضى/ صارت عينا أمك ياجاسر نهرا[٦١]

فالأصوات فى النص وصلت إلى ستة أصوات متتابعة، معلن عن أربعة منها بصراحة، ويأتى صوتان ليعبرا عن نفسهما بدون دلالة صريحة:

** الصوت الأول: صوت الكورس

** الصوت الثانى: صوت جاسر

** الصوت الثالث: الصوت الكاذب

** الصوت الرابع: صوت الأب أو الأم، «ولدى سيجيء الأهل على أشجار فلسطين»

** الصوت الخامس: صوت المذياع

** الصوت السادس: صوت الشاعر وهو الاحتمال الأكثر وجودا

وهنا تنمو الدرامية الناتجة عن حركة الأصوات السردية ، كما أن الشكل المسرحى هو الأكثر تمثيلا لهذه الأصوات.

الكورس، ينتمى للواقع الذى يعبر عنه الشاعر «دبابات الأخوة تعتقل الفجر والأصوات، جاسر، والمذياع، والصوت» تقوم بعرض الموقف الذى يمكن تلخيصه فى الضياع والموت الذى كان يعد جرعة يومية فى حياة مدينة عربية مهمة هى «بيروت» ويمثل صوت الأم الخلفية النفسية للمشهد، بما يمثله من نبوءة إنسانية ترتاح لها النفس الضائعة للشعب الفلسطينى، أما صوت الشاعر فيمثل امتدادا لصوت الأم، وتمثل الأصوات مجتمعة عدا ـ صوت الشاعر ـ امتدادات للصوت الثانى بصورة وتشكيل غير مباشرين، وبذلك يمثل هذا النص أقصى بناءات الصوت الثانى السردية، وأكبر تجمع لعدد من الأصوات السردية للصوت الثانى بطريقة مباشرة، وقد ينفرد الصوت

الثانى بالتشكيل المفرد للنص، تشكيلا يعتمد على روح الحكاية من ناحية ، ويعتمد على توالى الحكاية عن الأصوات الحكائية الغائبة معللا ومفسرا وشارحا ومؤولا كما يبدو من نص أقوال «اليمامة» للشاعر «أمل دنقل»:

سيقولون / هانحن أبناء عم/ قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك/ واغرس السيف فى جبهة العدم/ إننى كنت لك/ فارسا/ وأخا . وأبا./ وملك(٦٢)

فالبناء فى النص يعتمد بصورة كلية على حكاية الصوت الثانى بغير تداخل على النحو التالى:

- الصوت الأول فى النص : صوت اليمامة

- الصوت الثانى فى النص: يتمثل فى الإجابة المتمثلة فى قولها «سيقولون لك، قل لهم»

- الصوت الثالث فى النص: ويتمثل فى الوحدات الواردة بين الأقواس كما سيأتى فى الحديث عن الشخصيات النصية.

والصوت الثانى هنا يمثل وعيا واقعيا، جاء ردا على نزعة التطبيع بعد حرب أكتوبر بين مصر وإسرائيل، وهذا الاتجاه أيضا نادر فى التصور السردى المعاصر، ويقوم على بناء النص بالصوت الحكائي الثانى، متمثلا الروح الحكائية لحرب البسوس،

تمثل الحركة هنا بُعْدا مهما لهذه الأصوات حيث تصنع لكل صوت مدى يمكن إدراكه فى النص إدراكا متفاعلا:

١ـ الحركة الناتجة عن صوت اليمامة، ويتمثل فى فعل القول، وما يحمل من وظائف بنيوية، بالإضافة إلى ما تتضمنه الوظيفة من حافز يشبه حافز النص القصصى، فأبناء العمومة ينقلب الوضع بينهم ليصبح عداء، وبالتالى فإن ذلك يحفز أخذ الثأر، ثم التحرك إلى الصحراء طلبا للثأر، وغرس السيف يوحى بالمثابرة والجهد المبذولين من صاحب الثأر.

٢ـ الحركة الناتجة عن التضمين بالنسبة للآخر كما يبدو فى الفعل المحتمل الوقوع «غرس السيف» ثم قولها : «إننى كنت لك فارسا وأخا وأبا وملك»، بما يتطلب ذلك من حركة للنفس والبدن تصنع لها بعدا نفسيا وعاطفيا.

كما أن هناك تحولات حكائية تعد من أهم تحولات السارد من خلال الصوت الآخر ، كما تعطي أشمل تمثيل للحكاية فى الشعر، وقد بدا هذا ملازما بشكل مميز لحركته، والذى يقوم مقام الصوت الفعلى، وهى سمة من سمات الخطاب السردى للشعر المعاصر، تؤكد على صفة التراكمية التي تبرز تركيب الأفعال وعلاقتها بالنص وتطور حركة السرد، فبجانب تشكيل

الخطاب تشكيلا يقوم على رصد حركة الشكل وحركة المعنى وتضافر كلا الحركتين ليكونا بنية فنية واحدة، فإن كل تشكيل خطى ومعنوى، يمثل عنصرا من عناصر البناء، فكل عنصر سردى يدخل فى بناء النص الشعرى يعتبر دالا، بمعنى أنه يشير ويعبر عن مفهوم ما، وإن أى عنصر فى الشكل الفنى مستقل بذاته عن سائر العمل ، أى مؤد إلى دلالة، فإنه يكون متاقضا للنظام العام الذى يبنى عليه النص(٦٣)

وعنصر تراكم الأصوات فى النص من العناصر المهمة، التى تنضوى تحته عدد من الدلالات تتصل بالسياق الموسع للنص، كما تتصل بالوظيفة الشعرية التى يقوم تشكيل النص بأدائها والتعبير عنها، ونشير هنا إلى أحد المفاهيم التى تمثل الشعرية لدى «تودروف» وهو المفهوم الذى يعتبر النص فى ذاته موضوعا كافيا للمعرفة.(٦٤)

ومن هنا يقوم التشكيل بتفسير، وتأويل بالنص، وتحليل التركيبات النصية سعيا للحصول على نسق يوحد بينها، فالصوت الأول يمثل دلالة فنية يقوم بها السارد، وهذه الدلالة تتصل مباشرة بموضوع الخطاب، كماتتصل بالوظيفة التفاعلية للغة، إذ إن الدور الذى يقوم به السارد الأول يكون أكثر إدراكا

وتواصــلا من المعنى الذى يؤديه الصــوت الثــانى الذى يتــصل بدوره بموضــوع ترمـيـز الخطاب والسـيـاق الاجـتـمـاعى للنص، ومدى المواجهة التى يحدثها النص بهذا السياق.

وإذا تحول الصوت الثانى ليصبح أكثر ترميزا وتركيبا، فإن إدراك العلاقات السياقية الداخلية للنص وإحالاته وبنيته الخبرية، ومـسلمـاته ، يحـتـاج إلى متلق على درجـة كـبـيـرة من الإحـاطة والتــوقـع، وهذه العناصــر مــجـتــمــعــة تضــاف إلى العنصــر الحكائى،ومتن وبنيـة الحكاية مكونة كـلا عـامـا للتـحـول الحكائى السردى فى النص الشعرى. والحكاية هنا لاتلتزم بتصور واحد، كلى أو تفـصـيلى، وإنما تمزج بين التـصـورين السـابقين مـزجـا يجـعل منهـا رؤية خـاصــة، فـالسـارد يتلبس حـالة الحكاية، غيـر ملتزم أيضـا بسـيـاقـهـا التـاريخى أو سيـاق الحدث الفـعلى الذى يضـع لهـا إطـارها المحـدد. وإنما يفـرض حــالة الحكـاية على الأصــوات التى تتلبس النص، وهنـا يرصــد البــحث عــددا من الصـور النصـيـة(٦٥) التى تعطى أكمل تصـور حكائى فى الشـعـر المعاصر فى مصر.

ج - حكاية الأصوات المتداخلة

وهو اتجـاه يبدأ مع الصـوت الفـعلى فـى إطار الحكاية، ثم مـا

يلبث أن يلتبس بالصوت الثانى فى نفس الإطار ، كما يظهر من خلال نص « ... زرقاء اليمامة » للشاعر «أمل دنقل» حيث يتجه الشاعر إلى ربط عدد من السياقات النصية فى بناء واحد:

- السياق السياسى
- السياق التراثى
- السياق الذاتى

ومن خلال هذه السياقات يوظف الشاعر انفتاح الحكاية على النص، والتصرف الذى يضفره الشاعر فى روح الحكاية، لأن الحكاية التى يتداخل فيها عدد من الرؤى للرمز (عنترة)

وللرمز المقابل «زرقاء اليمامة» وللرموز الجزئية الأخرى المبثوثة فى النص منتمية للشاعر، والموقف السياسى الذى يطرحه النص، مثل: «الليل، العورة، الصحيفة، الطفلة الواسعة العينين، التراث ، البنادق. الصحراء» تجعل الرؤية أكثر انفتاحا فى تأويل النص، بحيث يمثل الواقع النفسى والفعلى تمثيلا قويا، كما يبدو من خلال المقطع التالى:

لا تغمضى عينيك فالجرذان / تلعق من دمى حساءها... ولا أردها !/ تكلمى ... لشد ما أنا مهان، لا الليل يخفى عورتى... ولا الجدران/ ولا اختبائى فى الصحيفة التى أشدها/ ولا

احتمائى فى سحاب الدخان!/ .... تقفز حولى طفلة واسعة العينين عذبة المشاكسة/ كان يقص عنك ياصغيرتى... ونحن فى الخنادق/ وحين مات عطشا فى الصحراء المشمسة/ رطب باسمك الشفاه اليابسة/ وارتخت العينان! / أين أخفى وجهى المتهم المدان؟! والضحكة الطروب شحكته../ والوجه..... والغمازتان؟[٦٦]

فالنص هنا يراوح بين الأصوات التالية، وفى الوقت نفسه تؤدى تصورا واحدا:

أولا: الالتباس بين صوت الشاعر، وصوت الرمز الحكائى «عنترة» فى بداية النص، وذلك فى قوله: «تكلمى لشد ما أنا مهان، لا الليل يخفى عورتى ولا الجدران» فى إجمال حكائى.

ثانيا: حكاية عن صوت آخر يمكن رده إلى شخصية رمزية، أو الشاعر، كإضاءة لصوت الواقع الفعلى الذى يلتبس فى موقف النص، وهو موقف الوطنى الغيور الذى يبحث عن رفعة وطنه وعزته فى قوله: «كان يقص عنك ياصغيرتى، ونحن فى الخنادق، فنفتح الأزرار فى ستراتنا ونسند البنادق»

ثالثا: يستغل صوت الرمز السردى «عنترة» كذات فاعلة فى النص فى حوار مع زرقاء ويقوم بإسقاط متنين حكائيين: الأول حكاية الزرقاء، والثانى: حكاية عنترة:

أيتها النبية المقدسة/ لاتسكتي فقد سكت سنة فسنة/ لكى أنال فضلة الأمان / فقيل لى «اخرس» / فخرست... وعميت .. وائتممت بالخصيان!/ ظللت فى عبيد «عبس» أحرس القطعان/ أجتز صوفها / أرد نوقها / أنام فى حظائر النسيان/ طعامى الكسرة... والماء وبعض الثمرات اليابسة(٦٧)

وهنا يظهر الصوت الثانى كمنظور لحركة السارد فى النص ويتوارى صوتان ، صوت الشاعر، وصوت الزرقاء كمحرك للخطاب ، وهو لم يبد بأية صورة فى الحركة ، إلا أن دورها إيجابى فى النص ـ كما سيأتى ـ وبعد ذلك يظهر الصوت الأول ظهورا كاملا ليكمل دائرة إسقاطاته السردية على السياق الخارجى ، ويختفى الصوت الثانى «صوت عنترة» بعد أن قام بدوره التنويرى، يقول الشاعر فى صوته الفعلى:

ها أنت يازرقاء/ وحيدة.. عمياء!/ وماتزال أغنيات الحب.. والأضواء!/ والعربات الفارهات... والأزياء!/ فأين أخفى وجهى المشوها/ كى لا أعكر الصفاء الأبله المموها/ فى أعين الرجال

والنساء(٦٨)

وهنا يقف السارد الفعلى بما يحمل من شواهد على قمة البناء النصى، بعد هذا التداخل بين صوته ثم صوت الرمز والصوت الآخر المقابل، وهذه الشواهد بدت فى قوله على رقعة النماذج المختارة من نص زرقاء اليمامة كالتالى:

«كان يقص عنك يا صغيرتى ونحن فى الخنادق، فنفتح الأزرار فى ستراتنا ونسند البنادق، وما تزال أغنيات الحب والأضواء، والعربات الفارهات والأزياء» وهى شواهد عصرية تتصل بساق النص والظروف الاجتماعية والسياسية والنفسية التى أنتجته ، وبذا فإنه يتضفر فى النص معلنا عن تماسكه بزمام الموقف الفنى والفكرى، وبهذا التداخل السابق، فصوت السارد الأول يلفه صوت الرمز «عنترة» يليه الصوت الآخر بين الأقواس، وهو من إنجازه وصنعه، ثم روح الحكاية التى تضع الإطار الخاص بالنص حتى يتشكل البناء العام الذى تقوم فيه إلى جانب حركة السارد، وبعض الوظائف التى تتصل بكل صوت ، وهذه الوظائف لاتعمل فى النص الشعرى كما تعمل فى النص الروائى، لأن تحفيز السارد للزرقاء «لا تغمضى عينيك» يستلزم بالضرورة عملا آخر كناتج لحركة الحرص الناتج

عن المراقبة. ثم تحفيز السارد في مجال الصوت الثاني لنفسه في «لعق الدم» العورة المكشوفة، وحركة الاختباء في الصحيفة، وحركة الاحتماء في الدخان» وكل فعل من هذه الأفعال مذكور في النص ليعمل كوجود فقط بالنسبة للسارد، ويعمل في نفس الوقت كحافز بالنسبة للمخاطب النصي «الزرقاء» كمعادل موضوعي «للوطن» حيث يتطلب لنفسه في كل حركة إنجازا ما على مستوى الأفعال التي تتراوح بين الحدثية والبدنية.

وبالتالي فإن الأمداء المختلفة لحركة الأصوات تتحدد في وظيفة واحدة يمكن فرضها في «التحفيز على البعث» وبالتالي فإن جميع حوافز الأصوات تعمل على كافة أصعدة الأصوات السردية في هذا الإطار.

د ـ حكاية الأصوات المتوازية

ـ الصورة الأولى: وهو اتجاه سردي يمثل مدى جديدا من الأمداء التي يجتازها الشعر المعاصر من منظور حكائي يشمل الحكاية المؤطرة التراثية، والحكاية الرامزة الخالية من الفعل، *والتي توجد بشكل إجمالي سردي يعبر عن روح فلسفية أو* واقعية، وهذا الاتجاه قليل في الشعر المعاصر، وتتبدى فيه قدرة الشاعر على البوح بصوتين متوازيين، فحكاية الصوت الثاني

تخرج موازية لحكاية الصوت الأول، بحيث يحتاج إدراكها فى النص إلى دقة وملاحظة، ولا يظهر ذلك إلا فى إنشادها على خشبة المسرح، حتى يتمثل وعى كل صوت من حكايتها معا، فيمثل أحدهما الصوت الأساسى، ويمثل الآخر، الصوت الخلفى، روح المشهد الحكائي السردى.

وفى النموذج التالى للشاعر «أمل دنقل» نرى وعى السارد الفعلى يمثل بشكل غير مباشر عن طريق ما يسميه الشاعر بـ «صوت» فى العمود الأول، والوعى الذى تمثله خلفية الصوت بماوضعه الشاعر تحت كلمة» «جوقة خلفية» فى العمود الثانى، والروح الحكائى للنص يعبر عن الواقع المتأزم فى مصر بعد عام ١٩٦٧ وهى مرحلة تحول كبير فى النزعات الفنية والأدبية فى تاريخ مصر فى ذلك الوقت ، يقول الشاعر :

«صوت »	«جوقة خلفية»
ورأيتك تضحك يا أيلول وأنت على	كى نرهف الأسماع؟
الأخشاب تدق....	
فلقد أبصرتك فى آخر ليلة	
مصلوبا تتأرجح في باب زويلة	من ذا يقول الصدق؟

ولبست أصابع قدميك هنيهات ما بين

الدهشة والتكذيب كى نرهف الأسماع؟

وحشوت جراحك بتراب الأرض

المفقودة فضجة المذياع

ولففتك بالرايات المنكودة تخفت صوت الحث(٦٩)

فبناء النص يعتمد على الصوت الممثل فى العمود الأول، وهو يعبر عن السياق الخارجي ويمثل الصوت الموازى الذى تصنعه «الجوقة» الوعى القائم والذى يحيط سياق الصوت الأول بنوع من التساؤلات التي يقرر فيها الشاعر حقائق تتصل بمفهومه عن الواقع وذلك من قوله: «منْ ذا يقول الصدق؟، كى نرهف الأسماع، فضجة المذياع، تخفت صوت الحق»

كما أن النزعة التشخيصية فى العمود الأول وحركة السرد تجعلان عملية إدراك الصوتين فى آن واحد عملية تحتاج إلى الإنشاد أكثر من احتياجها إلى القراءة، فتوالى صورة السارد الفعلى جعل طريقة البناء النصى هى التى تمثل المركزية الدلالية لرؤى كل من العمود الأول والعمود الثانى، لأن عملية تجريد الفاعلين من فرديتهم، ومحاولة اختزالهم إلى تعارضات فاعلية يجعل العديد من الفاعلين فى النص السردى يؤدون دورا واحدا(٧٠)

ولذا فإن السارد هنا يتوارى ليبرز دور الخطاب السردى نفسه كوجود محقق وبصرف النظر عن حركة الفاعلية فيه، ولأن قراءة أى عمود من النص سوف يتيح التعرف على السياقين الخاصين بهذا النص، السياق الخارجى والسياق الداخلى، واحتواء أى العمودين على مركزية النص لا يقلل من الدور الذى يقوم به العمود الآخر.

وإن كان الطرح المقدم من «أمبرتوايكو» يصلح للمنظور الروائى فإن النص الشعرى يعتمد فيه سارد واحد على تفتيت حركة السرد والإيهام بوجود أصوات سردية متفاعلة أو متداخلة أو متوازية، وتتحدد رغبة السارد هنا برغبة ظهور هذه الأصوات فى رؤية واحدة أو فى بؤرة واحدة[٧١] وتتحدد بناء على هذا الطرح الأصوات النصية التى تمثل حركة السارد والسرد:

الصوت الأول: صوت الشاعر فى العمود الأول ويتوارى خلف كلمة «صوت» وهذا يعنى أن العمود الأول يمتزج به صوتان سرديان يعبران عن رؤية واحدة للصوت الثانى: صوت الجوفة» فكأن النص به أربعة أصوات خرجت متوازية فى آن واحد.

ـ **الصورة الثانية:** وهو تمثيل سردى لحكاية الأصوات السردية المتوازية ، تقترب من النص السابق فى مفهوم التوازى، ولكنها ، فى تقنين النص، فالشاعر فى النص السابق سهل عملية الإدراك بالوضع الخطى الذى أقره، أما الشاعر هنا فيبدو أنه جعل من الصوتين وجودا مختلفا، فجاء العمود الأول ممثلا لصوته وأكمل نفس الصوت بالكتابة الموازية لها، أما الصوت الثانى فيمكن تأويله على أنه الغائب فى النص، فى لغة أشبه ما تكون بلغة المتصوفة، وهى طريق عمد الشاعر أن يضىء بها الواقع الفعلى والفلسفى الذى يتلمسه فى النص:

ـ التحسس : أن تقبض على اليقين بالجسد

ـ التلون: تقلبك فى الأوقات، وتقلب الأوقات فى الأنحاء وخطفة النظر للنظر والوقوف على حافة الروع بالروع

ـ المحاذاة: الوقوف على الشاطىء ، وانغمار البحر بالزبد

ـ المواساة: ابتداء الرحلة من غير ما قصد

ـ المقاربة: الدخول فى اللجة والانغمار فى التخوض(٧٢)

فحركة الضمائر فى المقطع تحيل إلى حركة الفاعلين فيه، وتكشف عن الأصوات التى يمكن طرحها كالآتى:

العمود الأول: ويمثل صوتا سرديا يخاطب - منطقيا - الصوت الآخر وكأن الصوت الفعلى للشاعر يلتبس بالصوت المطروح فى العمود الأول والذى يمثل التساؤل

العمود الثانى: ويمثل الصوت الموازى للصوتين الملتبسين فى العمود الأول وهو بمثابة الإجابة عن التساؤل المطروح

فهناك ضميران فقط فى المقطع الأول فى قوله: «أن تقبض» وهو يمثل الصوت المخاطب الثانى «كاف الخطاب المباشرة» فى قوله: «تقلبك» ويحيل الضميران إلى الصوت الموازى فى العمود الثانى تمثل حرك السرد فى النص، حركة الوحدات الاسمية والمصادر التى يسوقها السارد ، للتعبير عن حالة الالتباس التى تمثل حالة من حالات المتصوفة وترميزهم للخطاب المحكى، والنص بأكمله حالة من حالات الكتابة التى تشبه كتب التراث التى تعتمد طريق المتن كأساس ، والهامش الموازى يعمل على تفسيره وتوضيحه.

- **الصورة الثالثة** : وهى الصورة التى تعد مكملة للسابقة، يعمد الشاعر فيها إلى الطريقة الخطية المتوازية على شكل المتن والهامش، ولكنها تختلف فى الإدراك والقراءة، فالمتن يقرأ أولا، ويقرأ الهامش عند الوصول إلى الإشارة التى توجه لقراءاته، وبذلك فهو يفتقد إمكانية مسرحته ، والتى يمكن أن تؤدى تعويضا عن الإيقاع المفقود، ويأتى الهامش فيه مفسرا، أو معللا أو موضحا أو مؤولا بحسب نوع الإشارة أو الوحدة السردية التى يريد الشاعر إضاءتها، ويرجح مقام النص إحالة هذا التفسير إلى الذات، كما يخرج النص الأصلى من الذات كذلك، وبالتالى لا يلمح فى إطار حركة السرد صوت آخر يوازى الصوت الفعلى بل هو الصوت الفعلى يتكرر فى حالة تواز إيهاما بوجود الصوتين:

تأتينى أمواج الصراخ	كنت وكرا للصراخ الحر
المارقة من العهود القديمة	يهدل فى دمى
فأفتح لها حضنى الوارف	ماء غريبا

وأهدهدها إلى أن تنام
هادئة ولا أنام، فاتركوني
ساعة أيها الأوغاد حتى
أصد اشتباك المآذن التى
توصد الأفق دونى غابة من
نمور وطلاسم وعفاريت
وأنبياء.

أطفو غريقا
لا يعرف القمح القريب
أوانى السرى
أو يأوى إلى بدنى سلام
أهدهده هنيهة
غناء أو نحيبا
ينام فى حضنى
ولا أنام [٧٣]

فالغنائية تبدو فى بلورة النص حول ذاته واللجوء إلى طريقة تشكيل تعتمد على قافية متقاطعة تعطى صورة لما يدور فى نفس الشاعر من آلام وآمال فى قوله: «يهدل فى دمى إلى بدنى، وأنام، فى حضنى» أما النثرية فتبدو بعيدة عن الرؤية الغنائية من خلال وحدات النص اليسرى ، وهى وحدات تدور على رؤية الذات وعلاقة العالم بهذه الذات الحالمة، والمتشابكة مع الواقع فى قوله: تأتينى أمواج الصراخ المارقة، فاتركونى ساعة أيها الأوغاد، توصد الأفق دونى «وهكذا يعايش الشاعر توجهين مختلفين، وربما كانا متناقضين من خلال روح الاستسلام فى الغنائية وروح التمرد فى النثرية.

كما يتضح من النص أن المعاناة هى الافتراض الممكن الذى يسيطر على الشاعر فى هذا النوع من السرد، والذى يجمع كل شىء فى إطار واحد، القبول والتسليم وألرفض والتمرد مع النزوع إلى الم التى يغلفها الشاعر أحيانا بالإيقاع فى الهامش، وأحيانا فى المتن، ويواجه الحياة برؤيتين تكادان تنفصلان وتتضامان فى آن واحد، وهما: رؤية المتن التى تقوم بتصوير الصوت الفعلى فى السرد عن حركة الحياة حول الشاعر، والثانية: رؤية الهامش، وتقدم تفسيرا مستقلا عن الرؤية الأولى، كما يظهر من خلال الوحدات السردية المتمثلة فى الكلمات والجمل، وتتلاقى الرؤيتان لتشكلان بناء نصيا واحدا يضع التجربة السردية فى إطار خاص، تمثل نفسها فقط، معتمدة على توهم الحكاية.

ثانيا: الفعل والسرد وعلاقات الزمن

ينقلنا الحديث عن الفاعل في بنية الخطاب السردي ودوره في إثراء النص وانفتاحه، إلى الحديث عن الفعل أو الحدث الذي يقوم به، ويتبناه في الخطاب ، والمقصود بالفعل هنا هو حركة التواصل التي يوجدها السارد ليربط بينه وبين عالمه، وليوجد به الفضاء النصي الذي فيه، وتتحرك كذلك شخصياته ، ويجر ذلك الحديث عن الزمن وعلاقاته بين الفعل «الحدث» إذ إن المدى الذي يعطيه النص الشعري للحدث يختلف بصورة كبيرة عن المنظور القصصي، ويقترب مفهوم الفعل من مدى النص الشعري.

فالفعل يمكن تصوره بين زمنيتين ، الأولى: زمن الفعل الأصلي، والذي يقوم بناؤه في النص على علاقته بزمن السرد التالي له، والثانية: زمن الفعل المسرود، ويقوم بناؤه على التصور الذي يحيط به السارد، فالحدث من حيث هو يجب أن يتسم بالزمنية، والزمن من حيث هو يجب أن يتصف، بالتاريخية في أي شكل من أشكالها(٧٤)

وسواء كان هذا الفعل فعلا يلتبس فى شكلين زمنيين وبيرتبط بوجود حدث محورى يؤديه السارد، أو كان فعلا على مستوى إنجاز الذات الساردة، ويلتبس فى هذه الحالة بالأزمنة النحوية الثلاثة، ويوجد فى النص متراوحا بين حالات الذات الساردة، وعلاقاتها بالمحور السردى، فرصد ذلك فى السياق السردى يعد ضروريا لربط السياق النصى بالسياق الخاص بالفعل، وجعله بنية واحدة تعطى تطورا عن حركة الأفعال وعلاقتها الزمنية، فوظيفة السرد كما يقول «رولان بارت» ليست هى التشخيص، بل هى بناء مشهد يظل ملغزا بالنسبة لنا، إلا أن هذه الوظيفة لا يمكن أن تقوم على مستوى المحاكاة، إن صلة المقطع السردى لا تكمن فى التتالى الطبيعى للأفعال التى تؤلفه فى المنطلق الذى يتحكم فى عرضه وتقديمه[٧٥]

وهذا المنطق المقترح يمكن أن يكون تصورا لحالة السارد وعلاقته بالحدث فى المنطق القصصى للفعل المحكى فى المنظورالشعرى، فالفعل السردى يمكن رصده بين عاملين: عامل يعتمد على الحدث الأصلى المحكى إن وجد، وعامل يعتمد على فعل الحدث التأويلى «الشخصيات»[٧٦]

أما فيما يختص بالترتيب الزمني أوالحكائى ، فإنه يختفى من النص الشعرى، لأن التصور فيه لا يقوم على رؤية أحادية متتابعة، وإنما تتحكم فيه رؤية خاصة بطبيعة التصور بين الفعل كوجود مستقل،وبين الزمن كحالة يلتبس بها معناها النحوى فقط، وإذا وجد الحدث فإن الفارق فيه يعود إلى العلاقة بينه وبين زمن الفعل وزمن الفعل المحكى.

ونتناول - هنا - موضوع الفعل فى الخطاب السردى فى الشعر المعاصر فى مصر، من خلال عدد من المستويات النظرية والتطبيقية، منها ما يقوم على إطار خاص بالنظرية السردية كما وجدت فى المنظور الروائى، مع تحويرها لتناسب النص الشعرى، ومنها مايقوم على مفهوم البنية وربطها باستقراء النصوص.

وهذه المستويات لا يمكن رصدها منفصلة عن بعضها فى النص، ولكنها تؤول مجتمعة لتعطي صورتها الكلية والمرتبطة بحركة الفعل وعلاقتها بالنص، كما يسعى إلى استخلاص الإطار النظرى بهذه المفاهيم المجتمعة.

١ـ مستويات الأفعال المنجزة

الفعل المنجز فى بنية الخطاب السردى، هو الحدث المحكى القائم على أساس من الواقع أو التراث الإنسانى الشعبى أو الأسطورة أو السيرة الذاتية، ويبدأ السارز فى تنظيمه وتأويله حسب رؤيته الخاصة، وهذا التنظيم يقوم مقام الحبكة polt فى النص القصصى، ويمكن أن يقع الفعل العام المنجز فى النص «الحكاية» في متوالية من الأفعال ليدل على حدث واحد مركزى، أو على سلسلة من الأحداث الثانوية التى تقع فى إطار الفعل العام، ويمكن أيضا أن تتعلق بحالات وجدانية أو حالات نفسية أو أفكار، كما روى تماما[٧٧] ويمكن أن يأتى السارد بالحدث كما عرض الفعل أو يؤوله بما يتناسب مع المقام النصى للرؤية الخاصة به، فعملية عرض الفعل أو الأفعال يتم بتوجيه داخلى من السارد وبحسب الخطة التي يرتكز عليها فى هذا العرض وإطارها الذهنى ومستويات هذا الإنجاز.

فعلى مستوى الخطاب السردى كان هناك خلاف كبير حول مـــفـــهـــوم «المتن الحكائى والمبنى الحكائى» فى المصطلح

السردى[٧٨] وهو خلاف يتصل بأصل الحدث المروى، وطريقة بنائه، «حبكة» التى تعد تطورا للحدث داخل الخطاب، والبحث يرى أن السرد الحكائى القائم على تصور ما لفعل منجز عام «حدث» ، هوالذى يختص فقط بهذه الإشكالية، ولكن بصورة بسيطة ، لأن الحدث في النص الشعرى لا يقوم على نفس رؤية الحدث فى النص القصصى، إذ يستغل الشاعر عادة روح هذا الحدث أو انجازه الحقيقى ليشكل رؤية خاصة به، ولا يكون الحدث فى ذاته هو ما يسعى إليه النص، وتعتبر مفاهيم الوظائف المقترحة عند عدد كبير من السرديين متصلة بمفاهيم الأفعال[٧٩] بداية من الشكلانيين الروس، وحديثهم عن الفعل «الحدث» وفعل السرد «الإخبار» أو حديثهم عن السرود وما يتصل بالأفعال أيضا، وعندهم أن السرد وعناصره هى انحرافات عن حكايات بسيطة وجدت مسبقا، ومايقوم به السارد من إعادة توحيد وتنظيم هذه الحكايات/ الأفعال فى وحدات من الفعل والفكرة المركزية هو من قبل الخطة التى يتبعها السارد فى عملية السرد، كما أنه أيضا يضم عددا من العناصر المكررة وغير المكررة ترتبط ارتباطا مباشرا وقويا بالوظائف المترتبة عليها.

كما أن الأفعال فى النص الشعرى، وبالأخص «المنجزة» يتحكم فى وجودها وبقائها صوتان:

*صوت السارد الفعلى ، وبالتالى صوت الشخصية التى تقوم بإنجاز هذه الأفعال من خلال عملها ، كما وجدت فى النص، وليس كما وجدت فى الحكاية ، وذلك يجرنا إلى تصور نوعين من الأفعال فى النص الشعرى الذى يعتمد على فعل عام منجز «حدث»:

- النوع الأول: أفعال منجزة ثابتة
- النوع الثانى: أفعال منجزة مؤولة

والنوعان يتبادلان المواقع فى النص، وإن كان النوع الأول هو أساس عملية السرد، ويأتى النوع الثانى معتمدا عليه من خلال: حكاية الصوت الثانى بتوجيه من السارد: لا تصالح/ ولو توجوك بتاج الإمارة/ كيف تخطو على جثة ابن أبيك؟ وكيف تصير المليك/ على أوجه البهجة المستعارة؟/ كيف تنظر فى يد من صافحوك/ فلا تبصر الدم/ فى كل كف/ إن سهما أتانى من الخلف/ سوف يجيئك من ألف خلف/ فالدم الآن صار وساما وشارة/ لا تصالح/ ولو توجوك بتاج الإمارة(٨٠)

ويضيف أمل دنقل رؤيته المعاصرة للنص القديم، حين يرى مواضع بعينها ويغمض عينه عن مواضع أخرى، فهو يتقمص شخصية كليب «الراوى» ويتحدث بلسانه إلى أخيه «الزير سالم» والمتلقى المعاصر عن ثأر استمر أربعين عاما بين النصر والهزيمة(٨١)

فالصوت فى المقطع السابق صوت «كليب» وهو يعطى وصيته الأخيرة لأخيه «الزير سالم» حاكيا له ، فالفعل الأصلى العام المنجز هو حكاية صوت «كليب » ، وهو فى لحظاته الأخيرة قبل مقتله غيله، على يد «جساس» فى السيرة المعروفة، والصوت الحكائى الثانى بين الحالتين الزمنيتين، الأولى: تتمركز فى فعل الحكاية الأصلية المرتبطة بالحدث وهى البارزة فى النص كفعل سردى، والثانية : تتمركز فى الزمن النحوى لفعل السرد، ويغلب فيه الشاعر حالة المضارع لكى يقف فى منطقة وسطى بين الحالة الأولى، الحالة الثانية كما يظهر من توثيق الشاعر فى بداية النص، ولجأ السارد إلى التوارى خلف صوت الراوى الضمنى، معتمدا على الزخم المعنوى للسيرة التراثية وإمكاناتها فى التعبير عن الواقع المعاصر بشخوصها ، وجاء تعبيرالشاعر عن هذا الفعل فى صيغة من صيغ الأفعال المضارعة مستغلا

الدلالة الاستمرارية لها فى المستقبل، والماضى على حد سواء، من خلال إطار الفعل العام، وبطريقة توحى بالترتيب الذي يعيشه الشاعر، والسارد الثانى للحدث، فقد ورد هذا فى النص «الجزء الأول من القصيدة» ، «وصية كليب» والتى تحتل فى الديوان عشر صفحات، هذا الإحصاء للأفعال بأزمنتها الثلاثة.

- الفعل المضارع ورد مائة وعشرين مرة
- والفعل الماضى ورد اثنتين وثلاثين مرة
- والفعل الأمر ورد ثمانى مرات

تولد غلبة المضارع طبيعة الإحالة فى النص والتباسها بالموقف، الذى يحيل إليه الفعل العام فى الحكاية والنص، فالذى يحرك السرد محوران رئيسيان ، المحور الأول: طبيعة الفعل العام الثابت، والمحورالثانى رؤية الشاعر لهذه الطبيعة ، والمحور الأول فى النص متوار كفعل ، وظاهر كتوجه، والثانى، ظاهر كفعل، ومتوار كإنجاز ثابت، ولأن المفهوم يتصل بقضية مهمة من قضايا الساعة على مدى الثلاثين سنة السابقة، وهو موضوع المصالحة العربية الإسرائيلية، فقد مثلت الأفعال تصور النص، وتسيطر على الوحدات السردية طبيعة التقرير الرمزى، حيث تختفى اللغة المبهمة، وتحل اللغة الرامزة من خلال الصور

والتراكيب الشعرية في النص، ويصبح الفعل العام أشبه بتقرير الحالة، التي يبديها الشاعر/ السارد «الصوت الثاني» وإذا كانت طبيعة الفعل العام المنجز في النص تتأرجح بين الثبوت كحدث يتكئ عليه الشاعر وأفعال بدنية، فإن تأويل هذه الأفعال وبالذات المضارعة تصبح رصدا مهما لحركتها وحركة الذوات وعلاقتها بالفعل العام.

أما إذا كان الفعل فعلا يتصل إنجازه بالواقع، كحدث تاريخي، فإن النص يقوم على تصور حكائي ويجعل من المضارع فعلا موحيا بالاستمرار بين المدلول الحكائي للنص وبين الدال، تمثله حركة السرد، وفاعلية السرد في هذه الحركة، برغم أن المدى النصي في الشعر يحول دون وضوح فاعلية الحدث الأصلي إلا أنه في النص هو المحرك لكل حركة الأفعال المحكية.

فالفعل الأساسي في النص والذي يتمثل في مقتل كليب غائب بصورة تامة، الشاعر يدلل على وجوده بالأفعال المحكية، لذا فإن مفهوم التتابع أو التداخل الزمني غير وارد في النص، وكأن الشاعر يريد بذلك حالة من الثبات في حركة الأفعال، ليمكن تأويلها على مستوى النص وذلك بما يلائم علاقة زمن الحكاية الأصلية بزمن فعل السرد.

فتحليل البنية الزمنية للنص السردى يقتضى مراعاة المتتالية الزمنية على مستويين أحدهما زمن الشيء المحكى، والثانى زمن القص ذاته أى زمن المدلول، وزمن الدال(٨٢)

وفى النص السابق يلغى السارد زمن الدال، ويوجد الزمنيتين فى المدلول، زمنية الحكاية الأولى لمقتل كليب، إذ يأتى فى صياغة السرد على لسان اليمامة تحذر من المصالحة فى إطار الحركة العامة للنص، ولانستطيع تأويل النص بواقعية تميل إلى السياق الخارجى للنص/ الموقف الفعلى الذى ينتمى إليه فى مسألة المصالحة العربية الإسرائيلية.

أما دور الفعل كوظيفة ، فإنه يظهر من خلال الأفعال البدنية التى تخص الصوت الثانى، بداية من حركة التتويج التى يمكن احتمالها كفعل فى حالة التسليم بالصلح، وفى الحالة المقابلة والتى يمثلها الرفض، فإن الحركة سوف يتحول مداها إلى الطريق المعكوس «الحرب والموت» ومرورا بالوظيفة التى يمكن أن تحصل من الفعل كحافز لما سيأتى بالمصالحة، وهى تتمثل فى قوله: «كيف تخطو على جثة ابن أبيك؟» فالجملة تعمل كحافز لما سيأتى بعدها، وهو غائب تماما فى النص ، متمثلا فى عدم الصلح، وتعمل على ثبات موقع المدافع، وتليها عدد من الجمل

تقوم مقام الحافز للحالة نفسها منها: «كيف تصير المليك، كيف تنظر في يد من صافحوك فلا تبصر غير الدم في كل كف؟» ثم يقدر السارد جملة تعمل في نفس التحفيز على سبيل التذكرة بحالة ما قبل الموت« إن سهما أتاني من الخلف سوف يجيئك من ألف خلف»، حتى يصير السارد بذلك شخصيته بحالة وجودها «الاحتضار» إلى مركز استقطاب للأفعال في زمنها النحوى المضارع في النص «تصالح»، تصير، تنظر، تبصر، يجيئك» في مقابل الوظيفة المركزية للفعل الثابت المتمثل في التحريض الثابت على عدم الصلح والأخذ بالثأر، ويلاحظ أن الأفعال بدنية ولكنها صادرة من الفعل الحدثي الغائب والذى يمكن أن نرصد له في النص شقين:

- الأول: الوجود قبل الطعن

الثاني: الوجود في حالة الطعن

وهما يبدوان فعلا واحدا، وتصبح جميع الإشارات والوظائف الصغيرة المساعدة والممثلة في الحركات التابعة للأفعال المضارعة واقعة في إطار الفعل العام المركزى، والذى يؤدى في النهاية وظيفة واحدة ثابتة، أما الثبات الخاص بتصور حركة الزمن وعلاقته بالفعل، فيمكن رصده في النص الشعرى من

خلال حالات التقرير والوصف التي يقدمها السارد، وبخاصة في حكاية الصوت الأول، وحيث تصبح العلاقة بين الحكى وزمن الحكاية على لسان الشاعر البناء النصى العام، لأن صورة الحكى تتحدد بطبيعة السرد كما هو فى الزمن الحكائى الخاص «زمن القص»

مر زهران بظهر السوق يوما / ورأى النار التى تصرع طفلا/ كان زهران صديقا للحياة/ ورأى النيران تجتاح الحياة/ مد زهران إلى الأنجم كفا. ودعا يسأل لطفا/ ربما سورة حقد في الدماء/ ربما استعدى على النار السماء[٨٣]

فمحور السرد فى المقطع وفى النص ليس هو الحدث، وإنما المحور هنا يتصل بعنصر نصى يبنى ويوجه الحدث داخل النص، وهو شخصية «زهران» ، التى يخرج من سياقها الفعل الحكائي الخاص بزمن الحكاية الثانى، وقد تحايل الشاعر على روح الحكاية ليقدم إنجازا سرديا يقوم على إعطاء نموذج للبطل السردى، فبنية الفعل هنا تعتمد على حركة الماضى فى قوله: «مر ، رأى، كان رأى، مد، دعا» ولذلك فالحكاية عن الآخر وبروز ضمائر الغائب المستترة هى التى تجعل الفرق بين الزمن الحكائى والزمن الحكائى الثانى بارزا فى النص، وغير السياق

الذى يصنعه الزمن الأول يعتمد على روح الحكاية فقط، أما السياق الذى يصنعه الزمن الثانى فيعتمد على فعل الحكى فى بناء النص، وهنا تصبح الأفعال المتوالية فى النص ماهى إلا إشارات فى سياق الفعل العام، كذلك تحولات الأزمنة والضمائر، ويصبح السرد جملة تقريرية كبيرة تعتمد على الخطوط العامة لفعال السرد وتتصل به[٨٤] فمركز الإخبار فى يد السارد الفعلى «الشاعر» يقوم بتأويله بحسب ما يسمح به إطار الحكاية التراثية، وبالتالى فإنه يقوم برصد حركة الأفعال ومداها على أساس أنها إنجاز حاصل لحركة الشخصية التى تمثل الوظيفة النهائية للفعل النصى العام «مقتل زهران»

ولكن الشاعر يستغل إمكانية أخرى لدى المتلقى ليستثير مزيدا من التصور الذهنى حول الشخصية المحور، حيث يقدم تصويرا حركيا يتصل بحالة ما قبل «شنق زهران» ، برغم أن النص معني بحالة الشنق ذاتها، ولكن الشاعر التفت إلى ما قبلها كأداة من أدوات ربط النص بالواقع بالمتلقى، من خلال التركيز على مجموعة من الأفعال والمدى الحركى لها الذى يمكن رصده بتوالى عدد من الحركات:

١- مرور زهران بالسوق، والمرور يتطلب مزيدا من الأفعال

المرتبطة به، وقد أغفل الشاعر ذلك فيما يتصل بحالة ما قبل رويته للنار.

٢ـ رؤية زهران للنيران، وهذه الرؤية فعلا تستدعى حركة كبيرة مترتبة عليها، وبالأخص إذا كانت هذه الرؤية تتصل بحرق الحقل ومصرع الطفل، وقد أغفل الشاعر ما يتصل بحركة زهران بعد هذه الرؤية، إذ يستدعى السياق العادى أن يقدم زهران عددا كبيرا من الأفعال التى تتفق منطقيا والفعل الذى يسبقها ، ويجىء ذلك من الشاعر بمثابة التركيز على الشخصية فى ذاتها، وليس على ما أنجزته، باعتبار أن المنجز معروف، ولكن الجوانب المجهولة هى ما يتصل بشخصية زهران.

٣ـ حركة زهران لحالة ما بعد رؤيته للنيران فى النص «مد إلى الأنجم كفا، ودعا يسأل لطفا» وهى حركة لا تبدو منطقية بالنسبة لما قبلها، لأن مجرد روية النيران يستدعى حالات من المواجهة والمقاومة، وهذا ما حدث فى الحكاية الأصلية، ولكن تصرف الشاعر فى ما يتصل بحركة زهران يبدو مقللا من قيمة ما يقوم به، إلا إذا أراد الشاعر أن يقدم صورة خلفية للشخصية على أساس أن فعل المقاومة واقع لا محالة فى أى موقف.

٢- مستويات الأفعال المؤولة

والأفعال المؤولة فى هذا التصور يتيح الشاعر لنفسه استخدامها فى إطار حكائى مؤول بدرجة كبيرة، وفى تصور زمنى وفكرى مختلف عن التصور الأصلى لها، ولهذا فإن حركة السرد والأفعال هى التى تتحمل عبء البناء النصى بصورة كبيرة، كما تتحمل عبء التأويل الذى يطرحه السارد، ومن ثم فإن الفاصل بين الحكاية وزمن الحكى قائم وممتد، لأن صوت السارد يراوح بين تصور الزمن الأول وفعله، وتصورالزمن الثانى وفعله، مع إسقاط التصورالحكائى على ذات السارد، وهو مفهوم يستغله الشعر فى بناء النص وتشكيله من ناحية، وينجز من ناحية أخرى التصور الحكائى الأصلى.

وهنا يصبح مركزالتصور فى النص قائما على الأساسين السابقين كإنجاز نصى عام، وعلى الأفعال الخاصة بالزمن الثانى الذى يشكله الشاعر، ويقوم الفعل الأول الحكائى بتوجيه حركة السرد وذلك بما يسمى «الحافز» والذى يفهم على أنه كلمة مفردة أو فعل مفرد ملائم لحركة السرد، ويعمل على الإضافة

له[٨٥] فالسرد الشعرى لايزال متماسكا مادامت ظلال الحدث أو الفعل العام فى النص هو الذى يكون جوهر الخطاب[٨٦] ويحرك مجمل الأفعال الحكائية وأزمنتها النحوية التابعة لتصور الشاعر عن الحكاية:

لسليمان وجهه النبوى/ له شارة العشق/ صلى/ فحطت على كتفه الريح/ جاءته مملكة المحار/ وأرغفة البحر/ لكن بلقيس ظلت على شفة الغيم/ لؤلؤة يشرئب لها القلب/ هذا سليمان فى وطن الخوف يرهب مرآته/ كان منشغلا فى زمان الليونة بالماء/ يصعد كثباته/ يتشمم زهر الرحيل/ يكتب فى صفحة البحر/ كان يصاحب أوجاعه/ يتوسل فى الليل ثم يهد النهار/ ويهتف: أسلمتنى للمفازة/ أسلمتنى للنمال وللرمل/ تجرى الرياح بلا شغف/ والعفاريت تأتى ببلقيس فارغة من أريج الطفولة/ هذا هو البحر بينى وبين الحميمين/ سخرت لى الريح/ سخرت لى الجن/ سخرتنى للرياح وللجن/ لم يأتنى شجر/ والذى يرهب النار ليس خليلا[٨٧] .

فالنص يبدو الأثر الحكائى فيه من التناص بينه وبين المرجع الأساسى وهو «القرآن الكريم» عن «سليمان وبلقيس» وقد وردت القصة فى عدد من السور القرآنية هى«سورة سبأ»، وسورة

«النمل» و«سورة البقرة» بين التفصيل والإشارة، ويتضح مجمل السياق القرآنى من خلال الأفعال التى وردت فى النص أنه يدور حول ثلاث مسائل أساسية:

- الأولى : مسألة تسخير الجن
- الثانية: مسألة العلاقة بينه وبين بلقيس (التى لم يصرح النص القرآنى باسمها)
- الثالث: مسألة الحديث عن السحر

ويتقاطع النص مع النصوص القرآنية فى هذه القضايا، ولا يأتى ذلك من منطلق الحدث العام الذى يحكم روح الحكاية، ولكن من منطلق شخصية النبى «سليمان» وقد أول الشاعر منطق الأفعال فى النص بما يلائم التصور الذى طرحه ليقدم متوالية فعلية، وذلك من خلال صوتين سرديين واضحين فى النص هما:

** **الصوت الأول:** صوت الشاعر

** **الصوت الثانى:** صوت النبى سليمان، وذلك بتداخل وعدم تحديد فى الصورة الكتابية للنص، والشاعر يستغل اسمه واسم النبى سليمان فى تصور عذابات الإنسان المعاصر، وجبريته أمام ضرورات الحياة الإنسانية، مشيرا فى مواضع كثيرة من

النص إلى دلائل من سيرته الذاتية، فبنية السرد في النص تشبه العقدة في إطار من الحكاية المؤولة، تعرض من وجهة نظر خاصة تمثل بؤرة السرد، أما الحكاية فيمكن أن يقال: إنها تجريد من المادة القصصية الخام(٨٨). التي يحكمها في النص منطقان أساسيان:

** **المنطق الأول** : منطق القرآن الكمريم فيما يخص التصور العام.

** **المنطق الثاني:** للشاعر فيما يختص بتصور التأويل الذي يطرحه، وهنا نجد عددا كبيرا من الأفعال ينتمي بعضها إلى المنطق الأول وذلك في قوله: «صلى، فحطت على كتفه الريح، جاءته مملكة المحار، يرهب مرآته، منشغلا يصعد كثبانه، يتشمم زهر الرحيل، يكتب فيصفحة الماء ، يصاحب أوجاعه، يتوسل في الليل، يهتف أسلمتني » إلخ، وهي أفعال تتصل بذات الشاعر وتبتعد عن روح المنطق القرآني في إسقاط وتناص بين اسمه واسم النبي سليمان، والبعض ينتمي للمنطق الآخر ، وإن كانت كل هذه

الأفعال مؤولة نحو المنطق الآخر الذاتى، ويمكن رصد هذا المنطق من خلال عدد من الرؤى:

١- تصوير عذابات الإنسان المعاصر فى شكل المنطق الحكائى عن النبى سليمان

٢- تصوير «جبر النبى سليمان» فى مقابل جبر الإنسان للحياة المعاصرة

٣- تنويع على هامش قصة بلقيس مع النبى سليمان، فى مقابل التوتر والقلق، اللذين يسيطران على حياة الانسان المعاصر.

وقد أتاح لنفسه تأويل المتن الحكائى، فيعرض متوالية من الأفعال لا تنتسب لهذه الحكائية إلا فى بعض أوجهها، ومن جهة أخرى تتصل بحركة الذات، بالتالى فإن التأويل لايعتمد بدوره على مركز حكائى أو وظيفة أساسية، وإنما جاء فى سياق متنوع، يتكئ على الفعل الحكائى للحكاية الأصلية عن النبى سليمان: «فصلاة سليمان، وشارة العشق، ووطن الخوف، ومنشغلا بالماء، ويتشمم زهر الرحيل، ويكتب أوجاعه فى صفحة البحر» كلها تتصل بحالات لاتخص المتن الحكائى، ولاتخص أيضا «النبى سليمان» وإنما تعتمد على تخييل سردى يقوم على تصور ذهنى لايمكن العثور عليه إلا عند السارد الفعلى «الشاعر».

٣- مستويات الأفعال المحتملة

احتل السرد القائم على توهم الحكاية فى الشعر المعاصر رقعة كبيرة ، وشكل بنية مهمة من البنى العديدة المكونة لبنية الخطاب السردى بشكل عام، وهذا التوهم الحكائى أوجد على مستوى النص عددا من التشكيلات السردية المهمة منها:

** **أولا:** اتسمت بداية النصوص بالسردية، وذلك على شكل أقوال، أو وصف سردى، أو فعل يمثل حركيا بمجموع الأفعال فى النص.

** **ثانيا:** تميزت الأفعال فى هذا النوع من السرد بأنها أفعال بدنية، وليست حدثية، وذلك يجعلها أقرب إلى الاحتمالية بالنسبة لوجودها ، وليست متولدة عن فعل عام مركزى فى النص(٨٩) كما فى النصوص الحكائية، أو التى تعتمد على حكاية ما ، ولكنها بالإضافة إلى ذلك أفعال متولدة عن المنظور التخييلى للسرد وفقا لمنظور السارد، بداية من السياق الخارجى للنص، ومرورا بطبيعة اللغة المستخدمة.

فكما أن السرد الحكائي فعل مركزى يتمثل فى الحدث، سواء

كان حدثا ثابتا منجزا، أو مؤولا ، فالسارد هنا يجعل من نفسه راويا ويولد أفعاله السردية من منظور التوهم الحكائي الذى يسيطر على النص، ويسيطر على التصور الذهنى للسارد، وهو تصور لايمكن قياسه أو الافتراض فى مجاله، لذا فإن البحث يصف هذه الأفعال بأنها احتمالية، يقول الشاعر: عفيفى مطر:

وقف الشاهد فى أبهة السوق وحيدا/ كان طفلا فر من قافلة البدو التى تضرب/ فى ذاكرة الرمل المقفى وانبجاس الدم والثأر وفوضى/ الرجز الهائم فى هيمنه: اللهجة والخوف/ وحيدا كان فى أبهة الحقل وطقس الحلف الكاذب ما بين خئون يعرض الصيد، ولص يشترى بالرعب.(٩٠)

فالشاعر يعرض لموقف تصورى فى إطار توليد الفعل الماضى، الذى افتتح به المقطع، واستتبع الحكى لمشهد الافتتاح حكاية عن الماضى «كان طفلا فر من قافلة البدو» وبعدها جاءت الجملة التى تبدأ من قوله:«التى تضرب فى ذاكرة الرمل المقفى» متولدة بصيغة المضارع عن دائرة الماضى، وهو متعلق بالاستهلال الحكائى، مع ملاحظة أن الصوت فى النص للشاعر، وبعد ثلاثة أسطر استتبع السارد التوهم الحكائى عن هذا الشاهد، ثم ما لبث أن تحول عنه إلى ما يتصل به، فهو ينوع

الطريقة السردية مما يوهم بالتصور في النص، ففى المقطع جاء الماضى فى أربع صيغ «وقف، كان ، فر ، كان» بطريق مباشرة تتصل بالشاهد، وثلاث صيغ للمضارع فى إطار الحديث عن الماضى «يعرض ، يشترى، يضرب» وهى صيغ احتمالية ، لأنه ليس لها فى النص مرجع تتكئ عليه فى إطار الوقوع أو الحركة.

يقول الشاعر:

عند باب الحانة أرخيت اللجام/ وتركت السرج
ألقيت عن الوجه اللثام/ قلتُ فليعرفنى ولأمشى لا
سيف ولارمح ولا دراعة من وبر النوق/ وقلت إلى
أى مليك بنته/ تستكمل الأربع زيجات[٩١]

فالذى يجعل الأفعال النصية التالية: «أرخيت، تركت، ألقيت، قلت، وقلت، فليعرفنى ، أمشى» أقرب إلى الاحتمالية وجودها فى الزمن الماضى غير الحكائى، والذى ينتمى إليه تصور سردى ملغز فى أغلب الأحيان، ويجعلها فى إطار زمنى خارج عن الزمن النصى المحدد فيصبح منطق الأفعال كالتالى:

زمن الحكى ـــــ الفعل ـــــ الاحتمالية الظنية، وبالتالى فليس هناك فعل عام، وإنما متواليات من الأفعال البدنية تتصل مباشرة بذات السارد الفعلى فى النص «الشاعر» وفى

أحايين كثيرة يستثمر النص مفردات الواقع لتأكيد هذه الاحتمالية المقترحة حول أفعال التوهم الحكائي في السرد ، فيصبح الشاعر والواقع هما المركز الحقيقي للنص بالإضافة إلى عدد من المحاور النصية، كمحور الذات ومحور العالم الذي ينتمي إليه تصور الشاعر ومحور التناقض الذي يستغله الشاعر.

قدام الدار/ وأنت بويب حزين/ قل لي/ لم لا تثمر أشجار حدائقك اليابسة؟/ لماذا لا ينطلق العصفور بنار الوصل/ ويحرق تذكارات الأفنان/ التعسة والحلوة[٩٢]؟

فالشاعر يبدأ بالحكاية مع مفردات الواقع، ثم يستغل ذلك في إقامة تصوره الخاص بالموقف بشكل عام، والتي تأتي في صيغة رمزية أقرب إلى المباشرة، «لماذا لاينطلق العصفور بنار الوصل؟» ليحيل المشهد إلى تصور ين ثلاثة محاور، التصور الاحتمالي للأفعال، وهذا ثابت في إطار النص في قوله: «وينطلق العصفور بنار الوصل» يحرق تذكارات الأفنان» ثم إحالة الموقف السياقي من الشاعر إلى موقف سابق للشاعر «بدر شاكر السياب» في قوله: «بويب حزين» مما ينتج دلالات الغربة والقلق لمنظور الواقع الاحتمالي ، ثم المحور الذي يشر إليه «بارت» في

قـوله: «إن الفـعل لا يأخـذ مـعناه إلا انطلاقـا من العـالم الذى يستغله حيث تبدأ أنساق أخرى كالاجتماعيـة والأيديولوجيـة، وقائع تاريخية، تحديدات ، أنماط السلوك والتصور»[٩٣] ومن ثم يقيم الشاعر بين هذه الأنساق أو بعضـها نوعا من العلاقات، والتى يتصل معظمـها بمفهوم تصور الشاعر عن الواقع الذى يعانيه، وحركة الأفعال التى تقع بين الحديثة «ينطلق العصفور، يحرق تذكارات» وبين البدنية «قل لى» وتقلبها بين الماضى كإطار عام، والمضارع الذى ينضوى تحت نفس الإطار ، وترتبط هذه الحركة ارتباطا جذريا بالبنية الدلالية العميقة للنص، لأن النظام الزمنى والأفعال يكونان شبكة زمنية سرديةِ[٩٤] فالحديث عن الأفعال البدنية فى السرد هو حديث عن تقلبات المستوى الزمنى، وذلك فى إطار الحديث عن بناء الزمن فى النص، والذى تحدده طبيعة السرد وكالحكاية والتوهم والتشخيص والتصور السياقى وعلاقات التداخل بين الأزمنة، فقد يعتمد الشاعر على مجرد الإشارات النصية للمقام والتصور ميلا إلى التجريد والإيهام، وقد يأتى الشاعر بالاحتمالية فى ثياب اليقين كأن يقرر أنه جاء طمعا فى المجىء وأنه كان يتمنى المجىء، فى ثياب من البساطة التعبيرية بعيدا عن التقنيات السابقة.

سأحكى لك/ فى مفتتح الستينيات/ جئت إلى القاهرة من الريف لأول مرة/ غراً مبهور النظرات وموفور الطاقات/ أحلم بالمجد وبالأضواء[٩٥]

فالموقف ظنى محتمل يلتصق بذات السارد، وذلك فى مقابل المخاطب «ديك الجن» من خلال قوله: سأحكى لك وثبات الأفعال التى تنتمى لتوهم حكائى بين الفعل البدنى الحركى والفعل البدنى الوجدانى، ويمكن تصور ذلك من داخل البناء النصى:

١ـ حماية الشاعر والزمن الحالى للسرد فى قوله: «سأحكى لك»

٢ـ حكاية الشاعر والزمن السابق لروح حكاية فى قوله: «جئت، أحلم»

٣ـ حكاية الأفعال البدنية فى إطار الفعل المركزى فى النص

ويبدو الفصل واضحا بين حركة السرد وفعل الحكاية عن الذات، وهو تطور لمسألة الاحتمالية المقترحة.

٤ - احتمالية الأفعال بين اليقين والظن

تنمو الاحتمالية بشكل كبير فى الشعر المعاصر فى إطار السرد، وذلك إذا كان النص يعتمد على رؤية السارد، وعلى ذاته اعتمادا يخرج النص من مقام السياق الخارجى إلى مقام السياق الداخلى، وبالأخص فى إطار توهم الحكاية، التشخيص، والرمز والتخييل السردى القائم على وصف سياقات لا يمكن أن تعتمد إلا على الذات كإطار مرجعى، فإذا اتجه الشاعر من داخل الذات إلى خارجها فى إطار من الموضوعية، أو التاريخية التراثية أو غير ذلك من الإطارات السياقية، فإن الأفعال تنتج يقينا ملزما لحركة الأفعال الحديثة، والبدنية، أو المسلَّمات الدينية والواقعية سواء كان ذلك بإثارة المتخيل السردى من خلال الواقع، أو كان بإثارة الواقع، أو بإثارة الواقع بالذاتى والخاص.

يقول الشاعر «محمود حسن إسماعيل»:

طيورى مصاليب فوق الفروع/ وأحزانها خيمت فى
الجذوع، وتاهت بلابل/ وشاهت خمائل/ جفت من
الهول كل الجداول/ وأومأت كل الوجوه جراح

تطل/ وفي كل حصن مغارات يأس وذل/ وصوت
المآذن صمت به دهشة الغيب تفزع/ وإضغاء
ماض حزين التأمل فى الأفق يسمع!/ جميع
النبيين كانوا سؤالا على راحتيه/ وكانوا شعاعا
آذان الحقيقة يمشى عليه/ محمد بالنور والحق
يسأل عن ركعتين / وعيسى بدرب الدموع يفتش
عن دمعتين/ وعين السماء تطيل العتاب على
نظرتين/ تطل وتذوى!/ وتخفى... وتسرى!(٩٦)

فاليقين هو الذى يسيطر على حركة الأفعال، بعض هذا اليقين يحدده الإطار الذى يمثل مدى هذه الأفعال فى قوله: «أحزانها خيمت، جراح تطل، دهشة الغيب تفزع، يمشى إليه، يسأل عن ركعتين، يفتش عن دمعتين» وتمثل الإطار المعرفى للنص مركزة فى إطار الشكوى، والتى يقدمها الشاعر متصلة بالجراح والأحزان، والاستفهام ممثلا لليقين، والذى يصل إلى ذروته فى قوله: «محمد يسأل، عيسى يفتش». ويقوم الإطار السياقى المعرفى بدور الفعل الحكائى العام كموجه لحركة الأفعال اليقينية التى تتصل بها، ويجعل الأفعال الظنية خلفية لها قيمها فيما يتصل بالذات، وهذا الإطار من التصور الدينى

يرتبط يقينا بإطاره الذهنى عند الشاعر والمتلقى، ثم تأتى حركة التركيب الفعلى بداية من المضارع ليوحى بأن الفعل مستمر الحدوث، وبالأخص فيما يتصل بالأفعال والقبيلة، لذا فإن الإحالة هنا تعد قرينة للأفعال، وذلك للتعرف على ما يربط النص بالبنى المتصلة بالعالم[٩٧] وأى من هذه البنى يقع فى إطار اليقينى، وأى منها يقع فى إطار الظن، وما يتصل بهما من تطور ذهنى، هنا يمتزج زمن السرد بزمن الحكاية عن الآخر بروح السارد المشاهد لحركة النص.

كما أن التصور الدينى فى النص يجعل قرب حركة الأفعال البدنية التى تنتسب لموضوع النص ممثلا فى الشخصيات المحكى عنها أمرا يقينيا، كما أن تضفير الشاعر نفس التصور بمفردات الواقع الفعلى والواقع كما يراه الشاعر موجود فى قوله: « صوت المآذن» التأمل فى الأفق، يسأل عن ركعتين، بالإضافة إلى أن المضارع المسيطر على حركة السرد يقترب أيضا من اليقين المفترض فى النص.

وإذا اتجه الشاعر إلى تضفير الواقع التاريخى القريب بالواقع التاريخى المعيش، أوالذى يستمر جزء منه فى الماضى والحاضر، فإن رؤية اليقين تصبح أكثر التصاقا بموضع النص

وفعله المركزى، حيث يقوم الأخير بمهمة الحدث فى النص القصصى، لأن التاريخ يحمل روح هذا الحدث فى النص الشعرى ، بالتالى فإن المضارع هو الذى يتحمل عبء الحركة الفعلية فى النص، وهى تمتد فى الماضى، ويجعل النص من موضوع امتدادها فى المستقبل أمرا ظنيا أقرب إلى اليقين.

يقول الشاعر:

آه../ ما أكثر البرتقال الذى يحمل اسم فلسطين
/ فى طرقات المهاجر/ لكن ليس يحمل ما حفظته
الطفولة من عطرها الحى!/ هل تمنح الأرض/
احشاءها للغزاة/ وهل يحمل القاتل المتهجم وجه
القتيل!/ خيمة وعمود من النار/ تلك فلسطين تطلع
ثانية بعد أيلول/ تطلع بعد حزيران/ تطلع من
زمن الشهداء/ وتمتد حتى تلامس من دمها جبينه
فى المخيم/ لم يشهدوا من فلسطين إلا الحنين
إليها/ وهاهم يمدون أجسادهم لتراب فلسطين
قنطرة/ يملئون بأشلائهم هوة/ يتحدرون بين
مخيمهم وسماء الجليل(٩٨)

فالنص يحمل المسلمات اليقينة التالية:

١ـ فلسطين المستلبة فى مقابل المهاجرين الذين يتحرقون فى مهاجرهم، ونلتمس ذلك من النص فى قوله: «يحمل اسم فلسطين، طرقات المهاجر، ما حفظته الطفولة»

٢ـ القاتل والقتيل ليمثلان وجه الغاصب والمعتدى عليه فى قوله: «هل تمنح الأرض أحشاءها للغزاة؟، القاتل المتهجم، وجه القتيل» .

٣ـ الوضع الفلسطينى المتأزم فى قوله: «خيمة، وعمود من النار ، تلك فلسطين»

٤ـ روح المقاومة والبعث التى تشهدها الساحة الفلسطينية وذلك فى قوله: «تلك فلسطين تطلع ثانية من زمن الشهداء، تمتد، يمدون أجسادهم، يملئون بأشلائهم ، يتحدرون بين مخيمهم»

٥ـ جميع الأفعال فى المقطع تنتمى لموضوع النص، ولا تحمل سمة الذات الساردة، مما يوحى أن اليقين فى النص، بقدر ما يبعد السارد عن الخصوصية الذاتية بقدر ما يقربه ذلك من الموضوعية والتاريخية، وكلها أفعال تتصل بالمقاومة الفاعلة فى الواقع، فى مقابل حركة النص والسرد فيه، ثم يمتزج مقرر الفعل «صوت السارد» بصوت الواقع ليحددا

معا اليقين الحادث، والذى يتحكم فى سياق روية الشاعر، وفى رؤية الأفعال من خلال تصور عام، فالشاعر يقدم حركة السرد وطبيعة مقام اليقين على حركة الزمن وطبيعة التواصل السردى، ويتم إغفال بعض الأفعال وذكر البعض اعتمادا على مبدأ الاختيار والتأليف لانسجام حركة النص [٩٩]

وتتمثل حركة اليقين فى الأفعال الآتية فى النص الأول: «جميع النبيين كانوا شعاعا، محمد بالنور والحق يسأل، وعيسى بدرب الدموع يفتش ، وعين السماء تطيل العتاب» وتمثل فى النص الثانى بالأفعال الآتية « تطلع فلسطين، تطلع ثانية، تطلع بعد حزيران، تطلع من زمن الشهداء، تمتد تلامس، لم يشهدوا من فلسطين إلا الحنين، يملئون بأشلائهم هوة، يتحدرون بين مخيمهم»

أما حركة الظن فتتمثل فى بقية الأفعال كوجه آخر: «تاهت بلابل ، شاهدت خمائل، جفت كل الجداول، دهشة الغيب تفزع» وفى النص الثانى تفاعل اليقين مع الظن: «والبرتقال الذى يحمل اسم فلسطين، هل تمنح الأرض أحشاءها، هل يحمل القاتل المتهجم وجه القتيل» ومن هذا الإحصاء نرى أن احتمال اليقين أو احتمال الظن إنما يرتبط بطبيعة الموقف الذى يتمثل فى

النص، وطبيعة الرؤية التى يطرحها الشاعر، لتعطى فعلا عاما فى النصوص الحكائية، وتعطى فى السرود الأخرى متوالية من الأفعال التى تميل بأحد المنطقين اليقين أو الظن.

وقد يميل السرد كما جاء فى النص السابق إلى مناجاة داخلية يصنع بها الشاعر نصه، ويضمن ذلك بعض العناصر الدرامية[١٠٠] التى قد تصنع من الفعل حدثا فى آن واحد، وقد تؤدى وحدة نصية واحدة دور اليقين أوالظن، وتضفى صفتها على النص باعتبارها الكلمة المفتاحية، وبالتالى تتشكل رؤية الشاعر كما يمليها عليه الموقف الخارجى، وكما جاء فى النصين السابقين، وفى المقطع التالى يمثل سرد الحكاية التراثية مدى التوائم بين الطرح السابق، وبين الواقع النصى وواقع الخطاب السردى، حيث يميل طابع الحكاية التراثية مثلها مثل متوالية التصور الدينى والحدث التاريخى إلى اليقين أكثر من احتمال الظن، ولأن الفعل العام الذى ينظم متوالية الأفعال داخل النص موجود، ويستغل الشاعر إمكاناتها الدلالية ليشير إلى واقع فعلى أو على الأقل واقع مجازى يمكن أن يصير.فعليا تقربه الأفعال وطبيعة الدلالة النصية:

فى الليل فى حضرة كافور، أصابنى السأم/ فى جلستى

نمت ولم أنم/ حلمت لحظة بكا/ وجندك الشجعان يهتفون: سيف الدولة/ وأنت شمس تختفى فى هالة الغبار عند الجولة/ ممتطيا جوادك الأشهب، شاهرا حسامك الطويل المهند/ تصرخ فى وجه جنود الروم/ بصيحة الحرب ، فتسقط العيون من الخلقوم!/ تخوض لاتبقى لهم إلى النجاة مسلكا/ تهوى، فلا غير الدماء والبكا/ ثم تعود باسما ومنهكا(١٠١)

فالعناصر التى تتجاذب أطراف النص وتلقى بظلالها على حركة الأفعال يمكن تفصيلها كالتالى بحسب سيطرتها على روح اليقين:

أولا: عنصر الحكاية، بما يمثل وجوده كفعل يرتبط بوظيفة نصية محددة، ممثلا فى شخصية «المتنبى» على سبيل الحكاية عن الذات كإشارة للحكاية عن الواقع والمرحلة التاريخية، وما يتبعها من عناصر ورموز نصية كشخصية «كافور» جنود الروم».

ثانيا: عنصر التضمين الخاص بالأبعاد السياسية والاجتماعية والنفسية التى تتجلى فى العنصر الخاص بشخصية المتنبى.

ثالثا: عنصر البعد السياسى وهو الذى يشكل الأفعال، ويعبر الشاعر من خلالها عن معاناته واضطراباته وهى: «حلمت،

يهتفون، شمس تختفى، تصرخ، تسقط العيون، لا تبقى، تهوى، تعود» وتنتظم معبرة عن حلم «المتنبى» فى «سيف الدولة» وخيبته أمام «كافور» فالحكاية عن الماضى تمثل اليقين فى النص، بداية من الحديث عن السأم فى حضرة كافور، ثم حلمه بسيف الدولة، وهتاف الجنود لسيف الدولة، ثم الحديث عن الحرب وخوضها ، وهنا يصبح اليقين فى النص ليس مرادا فى ذاته، بل هو مراد كمعادل لليقين المفقود فيما يمثله السياق، وتمثل العناصر مجتمعة سياق ما بعد حرب حزيران، بما فى ذلك ما يحسه الشاعر من غربة ومهانة، تتناقض مع حالة الرمز النصى «المتنبى» فإذا تحول السارد إلى المشهدية المضفرة بالرمز ومجازية الشعرية ، فإن اليقين ينبع هنا من مفردات المشهد سواء كان مشهدا تراثيا أو كان مشهدا مصنوعا، وتتحكم فى طبيعة الأفعال طبيعة الفعل العام أو الموضوع النصى.

يقول الشاعر:

اللوحة الدامية الخطوط، والواهية الخيوط/ لعاشق
محترق الأجفان/ كان اسمه سرحان يمسك بندقية
على شفا السقوط/ «نقش» / بينى وبين الناس تلك

الشعرة/ لكم من يقبض فوق الثورة/ يقبض فوق
الجمرة![102]

فاليقين في النص يتمثل في البعد الرمزى لحالة ما بعد الحرب فى مصر، وما يضيفه ذلك على كافة الأبعاد الإنّسانية، والظن يمكن أن يتمثل بالاحتمال فى البعد المشهدى الخاص بالصورة المجازية المصنوعة، فالشاعر يبدأ باحتمالية الظن الممثلة فى وصف اللوحة لصاحبها العاشق «سرحان» الذى يمسك بالبندقية، ويتم تضمين الشاعر حكايته عن شعرة معاوية حيث تشير الإحالات إلى الرمز الحكائي «معاوية» فى الأفعال التالية «يقبض فوق الثورة، يقبض فوق الجمرة» والفعل الأول «يمسك» الذى ينتمى إلى الصورة المجازية فى اللوحة يجعل الحياد بين احتمال اليقين واحتمال الظن لايزال قائما، ولكن الحكاية «الفعل المركزى» فى النص ممثلا فى السياق الخاص به يجعل من الأفعال البدنية فى النص مركزا من مراكز الدلالة العامة والخاصة فيه، وتحيل إلى فهم ثلاثة أفعال فى المقطع «كان» وتتصل بيقين الماضى، «يمسك» وتتصل بيقين الماضى أيضا ثم «يقبض» مكررة، حيث يتصل الفعل الأول بأسلوب الشرط، وبالتالى فإنّ احتمالية الظن فيه لأنها واقعة فى مجال

«فعل الشرط» والثانى يقع فى مجال جواب الشرط، وهو يتصل بظن الفعل الأول مع احتمالية اليقين.

ثالثا : الشخصيات ودورها في بنية الخطاب السردى

الحديث عن الشخصية فى النص الشعرى يفرض علينا أن نفرق بين الشخصية كأداة من أدوات التشكيل النصى، الخاضعة تماما لتوجه السارد ومعاييره، وقيمه الاجتماعية والنفسية في الشعر، وبين الشخصية فى القصة، حيث يقوم عبء تنامى النص القصصى أحيانا على كاهل أو بفعل هذه الشخصية، وفى النص الشعرى فإن أقصى نمو لها ، لا يعدو كونه موضوعا للذات الأولى، «السارد الفعلى» وهذا ما يدرجه «تودروف» تحت وظيفة الشخصية، فيجعلها إما ذوات للأفعال،وإما موضوعات لها(١٠٢)

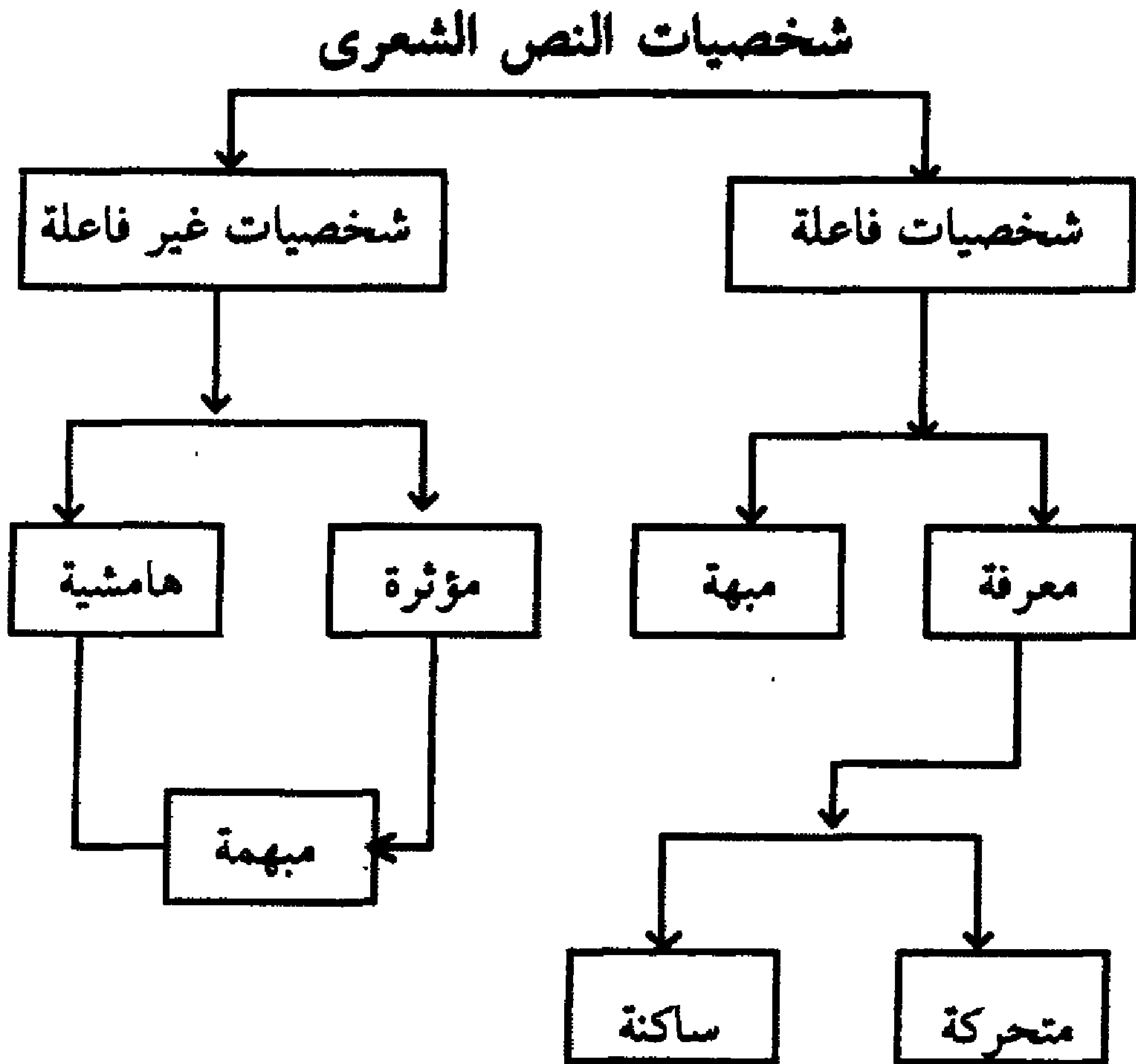
فشخصية الذات الفاعلة هى الساردة، أما ما يوجده السارد، سواء كان فى مستوى الصوت الأول، أو فى مستوى الصوت الثانى، تتحدد بكونها موضوعات له، فالشخصيات فى القصيدة تدخل برغم كونها موجهة من قبل السارد فى توجه النص، وتعد فى ذلك بمثابة الإشارات النصية التى يضعها السارد ضمن حركة التشكيل العام، ليعبر بها عن موقفه الفنى الخلقى، ومن ثم

تصبح الشخصيات أكثر إثراء فى توجيه النص، وبالأخص إذا كانت تحمل مدلولات تراثية أو شعبية، ولذلك فهى لا تدرك منفردة، كما يمكن إدراكها فى النصوص القصصية، وإنما تدرك ملتحمة بالبناء فى الخطاب ، على أساس أنها بناء من بناءاته، فالنص الشعرى يدرك كله على أى مستوى، ومن الصعب فصل أحد العناصر(١٠٤)

لذلك فإن فصل الشخصيات فى النص الشعرى أمر عسير، برغم أنها موضوعات لصوت السارد الفعلى أو الضمنى، ولأنها كثيرا ماتصبح مركزا من مراكز إدراك البنية الأساسية للنص، ممتلكة زمامه، لأنها ـ بفعل السارد ـ تريد أو يريد لها ـ أن تصبح كذلك، كما تختفى الأفعال العامة المؤثرة فى النصوص، والتى تحفل بوجود شخصيات عديدة، ليصبح فعل الشخصية موازيا لفعل السارد الفعلى فى النص، وبخاصة إذا كانت حكاية الصوت الأول هى المتحكمة فى النص، والأصوات الأخرى، متولدة عنه ومؤثرة فيه.

والبحث يضع هذا المخطط ليبين خطة البحث فى الحديث عن الشخصيات، مبينا أثرها فى النصوص الشعرية، لأنها فى حقيقة الأمر، وفى أية حال تقدمت، ولأى ضمير استعملت وفى

أية صـورة تجلت، كـائن خـيـالى، من صنع كـيـان المؤلف ، ومن كلامه (١٠٥).



فالشـخـصـيـات الفـاعلة تقع فى مـواجـهة الشـخـصـيات غـيـر الفـاعلة من ناحـية الإنجـاز النصـى، إلا أن الأولى تقـوم بدور فـى تنمية النـص من خـلال عدد من الوظائف الفنيـة التـى تمارسـهـا، كـأن تكون شـخـصـيات مـعرفة بالوصف أو بكونـهـا شـخـصـيـات تاريخية أو أسطورية أو تراثيـة أو بكونها شخصـيات تؤدى حركة

كبيرة على مستوى النص، أما الأخرى فإنها قد تكون غير فاعلة وغير مؤثرة كالشخصيات التى تمثل خلفية فى النص دون وظائف حيوية، أو تكون بإبهامها مؤثرة لدرجة تجعل المتلقى فى حاجة للبحث عنها، كما سيأتى فى التفصيل الخاص بكل شخصية.

١ـ الشخصيات الفاعلة بين السكون والحركة:

وهى الشخصيات التى تتحكم فى توجيه النص تحكما يوجده السارد حسب طاقته المعنوية التى يحملها، وبالأخص إذا كان الصوت الثانى هو المتحكم فى توجيه السرد النصى، لأن حكاية الصوت الأول عن الشخصية تتسم إلى حد كبير بما يسمى «الوصف السردى» ولذا فإن ما يبدو من أن السارد هو المحرك للشخصية النصية قد يتعدى سيطرة السارد كما قد يبدو أن الصوت السردى هو الموجه لحركة السرد، إذ يأتى اختفاء السارد الفعلى ضرورة فنية ونفسية يتوقعها المتلقى من النص، كما نرى فى قصيدة «كلمات سبارتكوس الأخيرة» حيث تأتى الحكاية على لسان شخصية «سبارتكوس» ولكن ثمة إشارات نصية ممثلة فى الوحدات السردية، كلمة أو جملة ، ويبقى لصوت الشخصية فاعلية السارد الأصلى المتوارى والمحرك الأساسى

للخطاب ، ويمكن التركيز من خلال ذلك على العوالم الممكنة التى تشكلها هذه الشخصيات كمحور من محاور وجودها فى النص:

يا إخواتى الذين يعبرون في الميدان مطرقين/ منحدرين في نهاية المساء/ فى شارع الإسكندر الأكبر/ لا تخجلوا ، ولترفعوا عيونكم إلى/ لأنكم معلقون جانبى على مشانق القيصر.(١٠٦)

فخطاب «سبارتكوس» هو المحور النصى الذى يؤكد أن فاعلية الشخصية فاعلية متحركة ومؤثرة لكافة الرموز النصية، وبالنسبة لذات السارد، لأنه يستمد رويته، ويوجد مفاهيم الخطاب تبعا لمنظورها، فهى موجهة لحركة السرد الذي يمكن أن نحدد مداه كالتالى:

أ ـ النداء الذى تمثله «شخصية سبارتكوس» وهويتضمن توجيها للمخاطبين فى النص

ب ـ وصف حال المخاطب وذلك فى قوله: «مطرقين» «منحدرين» والتوجيه المباشر في أسلوب النهى «لا تخجلوا» وفى قوله: «ولترفعوا عيونكم» وفى قوله: «لأنكم معلقون جانبى» وبذا فإن صوت الشخصية يقدم استبطانا للمخاطبين الغائبين فى النص ويوارى حركتهم.

ج ـ مركز الإخبار فى النص، التابع للشخصية، مع ملاحظة أن

الإخبار بالنداء غير المحدد «يا إخواتى» يعمم طرح الخبر فى النص ويجعل من هيمنة الرمز النصى هيمنة كاملة، ليحدد الفعل العام فى النص، ويحدد الرموز الأخرى، على حين يأتى تعريف النداء من قبل صوت الشخصية فى قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» ممثلا «لعنترة» ليحدد محور الشخصية الفاعلة الساكنة فى مقابل الفاعلة المتحركة فى النص السابق.

أيتها العرافة المقدسة/ جئت إليك مثخنا بالطعنات والدماء / أزحف فى معاطف القتلى وفوق الجثث المكدسة/ منكس السيف، مغبر الجبين والأعضاء / أسأل يازرقاء/ عن فمك الياقوت، عن نبوءة العذراء/ عن ساعدى المقطوع، وهو لايزال ممسكا . بالراية المنكسة[١٠٧]

فالشخصية المحورية والتى تستقطب حركة النص هى «عنترة» ويأتى الحديث عن الزرقاء ممثلا للمحور الثانى كموضوع للشخصية الأولى ممثلة فى:

- فاعلية متحركة = عنترة
- فاعلية ساكنة = زرقاء اليمامة

وقد استغل السارد الفعلى «الشاعر» محور شخصية «الزرقاء» بطريق غير مباشر لإضفاء وجهة نظره فى النص [١٠٨]

وهذا ماجعل شخصية «الزرقاء» تمثل المحور الأساسى الثانى، لأن سيادتها لحركة النص والرؤية لم يجعلها مجرد مخفية لرؤية الكاتب، وإنما جعلها مشتركة فى توجيه الحركة مع بقية الشخصيات النصية فجميع الأفعال النصية المضارعة تابعة للشخصية الأولى «عنترة».

فى قوله: «جئت، أزحف، أسأل، لايزال» على حين تمثل الضمائر الجزء الخاص بالمحور الثانى التصريح المباشر فى قوله: «أيتها العرافة المقدسة، جئت إليك، عن فمك الياقوت»، وفى مواضع كثيرة نرى أن السرود الحكائية تحمل شخصيات مبهمة، وبرغم ذلك فإن تفاعلها وفاعليتها تظل هى المسيطرة على بقية الحركة السردية، كما أنها تحمل الدلالة الكلية، وتسهم فى توجيه الأفعال، ويكون الإبهام فى ذلك محفزا على مزيد من سيطرة الشخصية، ومثيرا للجدل وللاهتمام بها، وقد دأب على فعل ذلك الشاعر «أمل دنقل» فى عدد من النصوص السردية الخالصة والتى تعد تمثيلا قويا للسرد الشعرى القصصى فى الشعر المعاصر:

تقاسيم:

عقب استعراضها الفاشل، لم تخلع رداء الرقص/ ظلت خلف أستار الكواليس/ ترد السحب الزرقاء عن أعينها ، تبكى شبابا/ كانت المتعة فيه، قطعة جبن، وكأسين من «الروم»/ لكى تمرح في غرفة ريفى من الطلاب/ لا تملك يمناه سوى الكسرة والتبغ الرخيص(١٠٩)

فالصوت الأساسى فى النص صوت السارد الفعلى «الشاعر» حاكيا عن هذه المغنية المجهولة ، يوجه حركتها من خلال توصيفها بدقة، وهى تؤثر فى رؤيته من خلال ما تضفيه على النص من روح الهزيمة والانكسار والمذلة، كما تشارك الصوت الأول فى هيمنته على حركة السرد، وعلى سبيل الخصوص تلك الحركة المعنوية، ويساهم الإبهام الذى يلف الشخصية بدور فى تعميم هذه الفاعلية بين الرموز النصية، فالأفعال البدنية تابعة لها فى قوله: «تخلع رداء الرقص، ظلت خلف أستار، ترد السحب، تبكى شبابا ، تمرح فى غرفة ريفى» ولا يمك السارد الفعلى رقعة حقيقية لحركة البدن، ولا رؤية لبقية الشخصيات فى النص، ودائما ما يلجأ «أمل دنقل» إلى هذه التقنيات ليجعل من شخصياته بؤرا دلالية، وفاعلية تؤثر بشكل

كبير على روح الرؤية مثل «أبى موسى الأشعرى، ابن نوح، كليب، اليمامة» كما تحمل هذه الشخصيات بجانب زخمها التراثى واقعية تضاف للمدلولات الأخرى التى تمثل مرجعية لها ، كالمرجعية الشعبية والصوفية والتراثية بشكل عام.

وكذلك يفعل «صلاح عبد الصبور» فى بعض شخصياته، والتى يمثل وجودها نسبة قليلة كشخصية «بسام الدين» فى قصيدة مذكرات الصوفى، «بشر الحافى» ، فبالرغم من الإطار الحكائى الذى يتحكم فيها، فإن رمزيتها لا تسيطر بقوة على روح السارد «الشاعر» وإنما هى شخصية مساعدة، ولكنها فاعلة أيضا، كما أن تعريفها لا يؤثر كثيرا فى حركة السرد ، شيخى بسام الدين يقول:

«اصبر سيجىء / سيهل على الدنيا ركبه/ ياشيخى الطيب / هل تدرى فى أى الأيام نعيش(١١٠)»

فبرغم أن «بسام الدين»ليس محورا فى النص، فإن الدور الذى يقوم به فى هذا الحوار السردى على لسان الشخصية، يجعل لها أثرا عليها، ويؤهل فاعليتها للحركة، برغم وجود شخصية مبهمة يتحدث عنها فى قوله: «ياشيخى الطيب» وهى مؤثرة أيضا، وتعمل فى نفس دور التوجيه للشخصية المحور:

بسام الدين = الصوت السردى الثانى = شخصية مساعدة فاعلة

الشيخ ـ شخصية تابعة للصوت الثانى ـ شخصية مساعدة فاعلة

الصوت الفعلى= غير موجود= تمثيلا للسيطرة على حركة الأصوات

وإذا تجرد النص من أى صوت عدا صوت السارد الأول فى سرد غير السرد الحكائى، أو سرد توهم الحكاية، فإن الذات تصبح حالة فى الشخصية الحكائية بكل حركتها فى النص.

كما يمكن أن تمثل هذه الأصوات فاعلية حقيقية أو سكونا موجها ، بداية من حكاية الأقوال المباشرة، أو حكاية الأقوال غير المباشرة وعلاقاتها بالممكن والمفترض فى النص، كما تختفى الشخصيات الحكائية الأساسية، وتحل الشخصيات المتحاورة مع السارد الفعلى مضافة إلى حكاية الصوت الثانى، وهى تبدو لأول وهلة شخصيات عابرة أو مسطحة، ولكنها تؤدى دورا فاعلا فى النصوص وتحتل مدى داخليا وخارجيا.

من أنت ياحارس/ إنى أنا الحجاج/ عصبنى بالتاج/ تشرينها القارس/ .../ هل ثبت الثقفى/ قناعة المهزوم/ فقد

مضى تموز/ بوجهه العربى/ .... ياسماه/ أكل عام نجمة عربية تهوى/ وتدخل نجمة برج البرامك/ ما تزال مواعظ الخصيان باسم الجالسين على الحراب/ وأراك يا ابن سلول بين المؤمنين بوجهه القزحى/ يسرى بالوقعية فيك/ والأنصار واجمة/ وكل قريش واجمة/ فمن يهديه للرأى الصواب (١١١).

فالشخصيات السابقة فى النصوص كلها تقع ضمن الشخصيات الفاعلة «الحجاج ، تموز ، ابن سلول» والإشارة إلى الشخصيات المكملة بصفة جزئية ممثلة فى «البرامك، الخصيان، الجالسين على الحراب، المؤمنين، الأنصار، قريش» وهى تحيل المقام الأساسى لهذه الشخصيات ، وماتحمل من مدلولات تراثية ممثلة للواقع وما يموج به من صراعات بين الحق والباطل - إلى دلالات سياسية واجتماعية ونفسية، وبالتالى فإن فاعليتها تكمن فى تعبيرها عن هذه الدلالات من ناحية، وفى توجيهها للسارد من ناحية ثانية، وتنتشر فى النص عدد من خطوط الأفعال الرئيسة:

السارد = الحجاج = القوة المنفذة

السارد = الحجاج = معطيات الهزيمة

السارد= البرامك + الجالسين على الحراب + ابن سلول

فكل شخصية تمثل فعلا حركيا بدنيا يمثل طواعية للمقام الذى يعبر عنه الشاعر تمثيلا لسنوات الهزيمة والانكسار، كما أن الأفعال تجعل هذه الشخصيات منسجمة، «مع وقائع النص وماتحدثه من مقابلات » فالبرامك، الخصيان، وابن سلول فى مواجهه الجالسين على الحراب، والمؤمنين، والأنصار وذلك بصيغ إجمالية تقرب الشخصيات من الفاعلية الحقيقية.

وقد جاءت الشخصيات فى ترتيب مشهدى من خلال النماذج السابقة، هذا الترتيب يمكن أن يعطى صورة متكاملة بتضافر الحركة ـ كما يقول «شولز» ـ عن المعنى العام الذى يتحكم فى النصوص(١١٢)وقد بدأ هذا الترتيب المتسلسل فى النصوص السابقة من السارد وحركته، ثم الشخصية وحركتها وفاعليتها، ثم العودة فى الإطار نفسه إلى السارد مرة أخرى. سواء جاء ذلك بصورة مباشرة، أم جاء بصورة متداخلة من خلال أصوات النص، ومن خلال الإبهام أو التعريف الذى يحيط بالشخصية ويحدد إطارها المعرفى بين نوعين:

١ـ الشخصيات المعرفة باسمها تعطى وظيفة محددة بالإطار التاريخى، إذا كانت شخصية تاريخية ومحددة بالإطار الاجتماعى النفسى، إذا كانت معرفة وتنتمى إلى طائفة

خاصـة، أو فئة اجتماعيـة محددة، وذلك يختزل بعدها، ويعبر عن صفاتها ووظيفتها.

٢ـ الشخصيات غير المعرفة إلا بالإضافة أو بالفكر كالأنصار والمؤمنين والعبيد وغير ذلك، تكمل دور الشخصية المعرفة فى السياق النصى، وذلك التكامل يعطى لها صفة العضوية فى البناء باعتبارها من عناصر تضامن الخطاب وانسجامه[١١٤]

٢-الشخصيات غير الفاعلة بين التأثير والهامشية (المتلقى النصى)

يبـدو لأول وهلة أن المتلقى المقـصـود هنا يتطابق مـع المرسل إليه، ذى الدور السلبى فى النص، والذى يتم العمل الأدبى ـ كما يقـول: «جنينت» ـ «بعـيـدا عنه تمـامـا»(١١٥) وعليـه أن يقـبل هذه الرسـالة، أو يرفضـها، لكن المقصود بالمتلقى هو ذلك المخـاطب داخل النـص، والذى يمكن أن يؤدى دورا فى تـشكيل المضـمـون، أو توجيه السـارد وجـهة معينة، وهو شـخصية من صنع السـارد كغيرها من الشخصيات، وذلك حتى يكمل دائرة التمثيل الدلالى للخطـاب، ليحـقق نوعـا من حـوار الأبعـاد السـردية، فى الخطـاب السـردى على وجه النصـوص، كما أنها ليست هـى الشخصيات الفعالة والمتحركة التى تحدث عنها «شولز» فى طبيعة السرد(١١٦)

ولكنها شـخصيات ساكنة إلى حد مـا، وهذا السكون إما أن يكون مؤثرا، أى يقوم بدور مـا في أحد محـاور النص، وإما أن تكون الشخصيـة فى حد ذاتها شـخصية هامشية، لا تسهم إلا فى نطاق داخلى على مستوى الوحدة السردية التى تمثلها، وهى

تشـتـرك فـى إطار الخطاب السـردى ببـعض مـا تتـسـم به الشخصيات الفاعلة، فهى إما أن تكون معرفة أو مبهمة، ويحدد السارد أبعادها ، وإما أن يحدد السياق نفسه أبعادها التى أحيانا ماتبقى غير واضحة ويصبح وجودها مجرد رمز بسيط من الرموز المستخدمة فى النص.

فليس ـ أحيانا ـ للمتلقى النصى سيطرة ما على حركة القصيدة، ولكنه يعمل كأداة وكخلفية للخطة العامة، والتنظيم الذي يقوم به السارد فى النص، وكثيرا ما يعمل الصوت الأول فى القصيدة كمتلقٍ، سواء كان ذلك مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة حسب لغة النص ورمزيته وإحالاته، وسوف نرصدها كالتالى فى الخطاب السردى:

أولا: خطاب الذات:

وقد يأتى بصورة مباشرة تحددها الضمائر المختلفة، كضمير الغائب، ونا الفاعلين، أو تاء الفاعل، وتأتى الإشارات هنا باحتمالين، الأول: أنها تشير إلى الذات، والثانى: أنها تشير إلى متلق يسهم فى سياق النص، وتغليب أحد الاحتمالين أو التوفيق بينهما من الوسائل التى يكشف بها البحث عن ملامح المتلقى النصى، وها هو الشاعر يخاطب الذات على هيئة خطاب الآخر

مشكلا أحد أوجه الشخصيات غير الفاعلة، ولكن بصورة مؤثرة إلى حد ما فى النص.

إياك أن تمد طرفك البعيد/ إياك أن تطيل الاستماع/ ومت بداد الصمت/ وهكذا كبرت فانحنيت للجميع/ وماعرفت قول «لا»(١١٧)

فالخطاب يحيل إلى الذات من خلال الضمير فى قوله: «إياك» ويعضد ذلك الخطاب المباشر بتاء الفاعل، فى الالتفات بقوله: «وهكذا كبرت فانحنيت» والشاعر يجعل من ذاته مخاطبا نصيا كأداة من أدوات التشكيل من ناحية ولإبراز وجه آخر من وجوهه من ناحية أخرى، فى شىء من الإبهام حتى يخرج بالخطاب من دائرة التقرير إلى دائرة الرمز، فلم يذكر فى سياق الحديث عن «الذات» كمخاطب ما يزيل هذا الإبهام الذى يلف الوحدات السردية، وذلك كنوع من تشكيل الخطاب أيضا.

وقد يتحول الخطاب إلى الذات كمتلق نصى من خطاب الذات بطريق الحديث إلى العاقل، إلى خطاب غيرالعاقل كمركز يعود على الذات، كما تشير الوحدات النصية، فإن كان الخطاب فى النص السابق يلقى بكاف الخطاب كحاجز بين السارد الفعلى وبين الذات، فإنه فى النص الآتى يلقى الخطاب بطريق الضمير

المنفصل بطريقة مباشرة، ثم يتحول إلى الخطاب بطريق الرمز:

فاصبر فأنت مطارد بالعشق،متهم بأنك لاتطيق
سوى الهوى/ وبأنه لب المصائب/ وسواك/ في
العشاق غادر/ فالله لم يختر وجوها شاهها قصف
المحاور/ الله رب للسرائر/ يا أيها الطير الرمادى
الجميل... أقول! حاذر/ اربأ بريشك أن تلوثه
مساحات التثاؤب والعقول الشاغرة/ لاشيء يجدى
فالخرائط لم تعد إلا رسوما فوق حائطنا المصمم /
فوق الهوى المأجور، والشعر المرمم/ انظر هناك/
لاشيء يغرى بالرحيل(١١٨)

فالوحدات الآتية تشير مباشرة إلى الذات كمتلق نصى «فاصبر فأنت، متهم بأنك، وسواك، وانظر هنا، وانظر هناك» أما ما يشير إلى الذات فقوله: « ياأيها الطير الرمادى الجميل أقول حاذر، واربأ بريشك» فالشاعر هنا يعادل بين خطاب الذات مباشرة وبين خطابها بالرمز، ويراوح بين كلا الاتجاهين كوجه من أوجه تشكيل النص، ويتخذ فى ذلك سبلا، منها المناجاة النفسية، والحوار الداخلى، والحوار مع الآخر، ويمثل الشعر المعاصر فى خطاب الذات بؤرة من بؤر التعبير عن آلام الإنسان وآماله.

ثانيا - خطاب الآخر والذات:

وفيه يختلف الشاعر بين خطاب الآخر كمتلق فى النص وبين خطاب ذاته، بل يجعل منهما نسيجا يثرى به حركة السرد فى النص من خلال السارد الأول، أو من خلال صوت السارد الثانى، وهو بذلك يطور الخطاب فى النص، ويحرر السرد من الاعتماد على الذات فقط كمتلق فى النص، وبالأخص إذا كان الآخر يحمل زخما معنويا يتصل بصفة أو خاصية، أو طائفة أو جنس، وهو بذلك يعمل على إدخال سيكولوجية الشخصية النصية المبهمة فى الوظائف التي يحققها(١١٩) وبالتالى يتحول منظور النص إلى الاتجاه الذى يشير إليه مفهوم المتلقى فى النص كإشارة سياقية تدل على خط عام، وسياق من سياقات الخطاب الشعرى، يقول الشاعر:

هذا المخصى يطالبنى بمكوس الإبقاء على/ أدفع ما يفدى بالشعر / أذكره بالساعة واليوم/ لكن المملوك المولود بأبواب الصفوة، والمتصدر طابور الخدام/يلاحقنى حتى فى النوم/ كيف فقدت حرارة بدنى/ وتخشبت بكفنى(١٢٠)

فالنص يتضام فيه خطاب المتلقى النصى بين وجهين أساسيين: الوجه الأول: خطاب الذات، الوجه الثانى: خطاب

الشخصية المعرفة سيكولوجيا بقوله: «هذا المخصى» «لكن المملوك» والشاعر بهذا المزج يجعل من حركة السرد متداخلة، لأن رمز الذات يتداخل مع رمز الآخر فى سياق الرفض والإباء، ثم يضيف رمز المملوك ليثرى المعنى الذى يريد تحقيقه من خلال حركة الذات والآخر، والرمز هنا أيضا يصعد معنى الضعف والجبن والنفاق كوجه آخر للرفض والإباء فى الوحدات السابقة.

والشعر المعاصر يضفر خطاب الذات والآخر فى كثير من نصوصه السردية الخالصة - كما سيأتى - وفى كثير من النصوص التى تخلط السرد بالوصف بالتشخيص.

ويتحقق الخطاب الآخر فى الشعر المعاصر من خلال الصوت الثانى السردى، وبإطار خاص يجعل من هذا الآخر مؤثرا فى بناء النص، على حين كان الآخر فى مواجهة الذات سلبيا إلى درجة كبيرة، فإنه فى حالة انفراده بتوجيه النص يعمل على امتلاك رصيد الحركة السردية.

يقول الشاعر:

يا إخواتى الذين يعبرون فى الميدان فى انحناء/
منحدرين فى نهاية المساء/ لا تحلموا بعالم سعيد
/ فخلف كل قيصر يموت، قيصر جديد/ وإن

رأيتم في الطريق «هانيبال » / فأخبروه أنني
انتظرته مدى على أبواب «روما» المجهدة/
وانتظرت شيوخ «روما» تحت قوس النصر قاهر
الأبطال / نسوة الرومان بين الزينة المعربدة /
ظللن ينتظرن مقدم الجنود / ذوى الرءوس
الأطلسية المجعدة(١٢١)

فالمتلقى الأساسى فى النص «الذين يعبرون فى الميدان فى انحناء» وهو متلق فاعل ومؤثر فى نفس الوقت، وجاء تصنيفه من قبل ضمن الشخصيات غير الفاعلة لأن استخدام الشاعر له جاء استخداما عاما من جهة، وبدون تعريف من جهة أخرى، ثم ربطه من جهة ثالثة بمتلق آخر غير فاعل وساكن، ويؤدى دورا هامشيا للتعبير عن الفكرة فقط مثل: «هانيبال، شيوخ روما، الجنود، نسوة الرومان» وهذه الاستخدامات تعمل فى دائرة الإطار الموضوعى والفعل العام فى النص، والذى يحكمه السياق «التحرير، الإرادة، البحث عن الحقيقة» ثم يأتى تحميل كل شخصية لدلالتها بما تنتجه هى فقط، وماتحيل إليه صفاتها الواردة فى النص، وما يأتى به كل فعل حدثى أو بدنى يتصل بالشخصية فى مداها النصى.

«الذين يعبرون = مدى حركى يتصل بفعل حدثى وبدنى» يعبرون ـ لاتحملوا، «إن رأيتم »، فاضربوه/ هانيبال = ليس له مدى فعلى نصى/ شيوخ روما = ليس لهم مدى فعلى نص، نسوة الرومان= مدى حركى يتمثل فى ظللن ينتظرن مقدم الجنود/ الجنود = ليس لهم مدى فعلى نصى.

وقد يأتى التعبير فى النص فى حالة وسط بين التأثير والهامشية، وذلك إذا كان الشاعر يوازى بين خطين أساسيين فى النص، خط الذات وخط الآخر، ويأتى هذا التوازى من مضمون الخطاب أولا، ومن اقتسام الوحدات السردية فى النص بين الذات والآخر، وثانيا: من تعمد تهميش الآخر فى السرود الشخصية والتى تمتد من الذات وإليها.

دعى ما تبقى من العمر/ إنى غفوت قليلا/ وما عاد يبقى من العمر إلا احتمال التذكر/ وما عاد يروى زهور البلاد حنين القلوب/ إلى ماحملنا به فى المساء الجميل الذى لم يعد/ أنت أغنيتى/ وابتهاج الأسى/ والضباب الذى يختوينى برعشة خوف كئيب.(١٢٢)

فالمتلقى فى قوله: «دعى ما تبقى، وأنت أغنيتى» يواجه سيطرة الذات فى قوله: «إنى غفوت، إلى ما حلمنا، الذى

يحتوينى» كما أن هذه الوحدات تتغلب هى وما يلحق بها على الوحدات التي ينفرد المتلقى الهامشى بها، مما يجعل الاحتمال حول المدى الذى توجده الذات الساردة فى هذا النوع من النصوص يعد أكثر التحاما بالغنائية التى يفرضها الجو العام للنص، فالإحالة التى تمثل الذات تتركز فى ثمانى إحالات وهى كالتالى: ما تبقى من العمر، يبقى من اللهيب، احتمال التذكر، زهور البلاد، حنين القلوب ، حلمنا به، المساء الجميل، الضباب الذى «فى حين يبقى للمتلقى الآخر فى النص ثلاث إحالات وهى كالتالى: أغنيتى، ابتهاج الأسى، دعى ما تبقى» مما يجعل سيطرة الذات على الآخر فى النص أمرا حتميا، ويبقى الآخر مجرد خلق فنى نفسى يمكن رصده كأداة من أدوات التشكيل فى النص ، أو كتوجه نفسى للسارد أو مجرد تقليد فنى للمرحلة الشعرية.

وفى أحايين كثيرة كان السارد يلجأ إلى إيجاد المتلقى الرمزى فى بداية النص، ثم يلتفت إلى الرموز النصية المتعددة ليصبح مجرد وجود لذوات أخرى لايمثل إلا خلفية من الخلفيات التى يعتمد عليها السارد كإطار فنى يدلف به إلى الواقع، أو السياق الخارجى مشيرا أو محللا أو مفسرا.

سرت ياحبيبتى تشيلنى بلد/ وياحبيبتى تحطنى بلد/ والموت يزرع الطريق/ كل شىء مقبرة/ حتى أتت غولة بمنعطف/ وكان حوله العظام تل(١٢٣)

فالمتلقى النصى هنا لا يرد ذكره إلا مرتين فى قوله: «ياحبيبتى ، ياحبيبتى، ويصبح وجود السارد بما حوله من حركة أو أفعال تتصل به هو الذى يهيمن على النص، وتبقى الإشارة الأولى مجرد خلفية، ولكن أهميتها تكمن فى حالة الإفضاء التى يمارسها الشاعر من جهة، وفى اندياح المنولوج فى النص من جهة أخرى.

ثالثا- المتلقى الرمز

وهو أحد الواجهات التى يمثلها الخطاب السردى فى توجهه نحو الآخر فى النص، ويشيع مع هذا الاستخدام السردى التشخيصى الذى يتصل بخاصية أصيلة فى الشعر المعاصر بصفة عامة، وهى التشخيص ،حيث تتحول الأشياء إلى ذوات حالة فى ذوات السارد، ويعمل المتلقى الرمز فى النص أحيانا كبديل لإسقاط الأبعاد السياقية التى يخلقها السارد، وبخاصة إذا التبس المنولوج السردى بحالة التشخيص الرامزة، وقد يكون هذا المتلقى ذاتا عاقلة يستغلها الشاعر فى تنمية النص أو

الاحالة إليها ليمثل درجة من درجات فاعليتها كما سبق فى الحديث عن شخصيات «كالبرامك، المؤمنين، الأنصار» وهى هنا تمثل نوعا من الشخصيات المرجعية، والتى تتضمن سمات تاريخية ثابتة(١٢٤)

وقد يكون الرمز غير عاقل كما جاء فى قول «أمل دنقل» السابق أيضا: «أكل عام نجمة عربية تهوى، وتدخل نجمة برج البرامك» فى تعبير بالجزء مع إرادة الكل على سبيل الاستعارة التصريحية، إذ يقصد الشاعر «بلدا» وبالتالى فإن رقعة الإيحاء فى النص تعمل على إضفاء الوجه الرمزى فى عدد كبير ومتنوع من الكائنات والجمادات أو الصفات الإنسانية الخالدة، ويعمل المتلقى فى هذه الحالة على أنه مرسل إليه فى مقابل المرسل والذى يمثله السارد فى حكاية الصوت السردى الأول أو حكاية الصوت السردى الثانى(١٢٥).

مما يجعل تشكيل الرمز هنا غير ثابت فى مواجهة الذاكرة الساردة، بل يصبح مجرد خلق فنى فى حاجة إلى مزيد من التفعيل فى النص ، يقول الشاعر:

ياطائرى... ياطائرى/ خطاك فى دمى تسوخ،

تنفض الأمان/ وقع خطاك فى الدرج/ وطرقة،

وطرقتان/ يابابى الصغير، ياجدارى الكبير/ تألق الطريق بالوهج/ وأشرقت من كوة يدان/ نديتان بالحنان/ ياطائرى ياطائرى/ شىء بأعماقى اختلج(١٢٦)

فلا يخفى هذا المدى الذى يمثله الرمز المخاطب «ياطائرى» من توجيه الشاعر مع وضعه فى دائرة الرمز الساكن، فنرى النداء وتكراره يمثل الأساس الرمزى، ثم يعمل السارد ـ من خلال عشرة أسطر شعرية ـ على الاتصال بالرمز من خلال ست إحالات مباشرة فى قوله: «ياطائرى ، خطاك، خطاك، بابى، جدارى، طائرى» وأيضا إحالات مباشرة يمكن أن تتصل به فى قوله: «تألق الطريق، وأشرقت من كوة يدان، شىء بأعماقى اختلج» ويبقى الإيحاء الدلالى فى النص فى وحدة واحدة يمثلها «رمز الطائر» بما يحمل من حرية وبراءة وانطلاق وبحث دائب، وهنا يظل الرمز المتلقى داخل الإطار المحدد لدلالته ولايوجد السارد به أفاقا دلالية متنوعة، ولكنه فى عدد آخر من النصوص يمثل وجوده بناء وتشكيلا مميزا ، وبدلا من أن يكون الرمز تابعا للذات تصبح الذات تابعة للرمز.

إيه أيتها الأحصنة/ خوضى الآن/ فى بركتى

الساكنة/ فأنا ميت مذ سقطت عن الشعر/ إيه
أيتها الأحصنة/ خوضى الآن فى بركتى الساكنة/
وافتحى كل هذى الشبابيك/ يا امرأتى المزعنة/
ربما يصلون / وتستمعون / التوجع/ التوجع فى
القلب/ ينتزعون الذى أوهنه/ الخيول التى فى
دمى/ أفلتت/ قلعت كل أوتادها / وعدت/ فى
البراح الجميل/ يتناهى إلى الصهيل النبيل/
وترتج من ركض الأحصنة / بركتى الساكنة[١٢٧]

فرمز الخيول/ الأحصنة فى النص ، ثم تحوله إلى «امرأتى المزعنة»، ثم تحوله إلى خطاب مرادف فى كل الوحدات السردية، يوحى بتداخل الرمز المتلقى فى عملية التشخيص وانتقاله من صورة رمزية بسيطة فى بداية النص ، إلى حسية رمزية مركبة، والمعول هنا هو إثارة الحالات المعنوية التى تنتج عن هذه الصورة الحسية وربطها بين المستوى الحسى والمعنوى[١٢٨] ، حيث ينطلق الرمز أصلا من بنية تجريدية تتوغل فى الخطاب السردى، وبالأخص عند شعراء المرحلة الأخيرة، فدرجة الارتقاء الذى حققها النص هنا تحول الرمز إلى ذات حالة والتباسها بحالة سرد توهم الحكاية القائمة على المتخيل السردى «فالرمز

يسيطر على النص ويمثل نموه من خلال عشر وحدات داخلية للرمز تتمثل في قوله: أفلتت، أقلعت ، الصهيل، الركض، ترتج، بركتي، خوضي، بركتي، خوضي، وافتحي» في مقابل إشارتين لذات الفعل «أنا ميت، التوجع في القلب» ثم إشارات نصية أخرى، وبذلك يتضمن المقطع ثلاثة أبعاد:

** الأول: المدى الفعلي في النص للمتلقي في خمسة عشر سطرا

** الثاني: المدى الفعلي في النص لذات الفعل، ممثلة للسارد في سطرين

** الثالث: المدى الفعلي في النص لذات الحالة ممثلة للصفات والمعاني الأخرى في ثلاثة أسطر، مما يجعل تأثير الرمز تأثيرا طاغيا على بقية الأبعاد، وبالتالي طغيان الدلالة الخاصة به والتي تتراوح بين الانقياد للمجهول والضياع وفقدان الهوية، وتتجرد دلالة النص العامة بدلالة الرمز، ويتحدد دور السارد في الإشارات التي يضمنها في خطابه، فبرغم بدء النص بالنداء في قوله: «إيه أيتها الأحصنة» فإن طبيعة الخطاب تتحول من هذه الدلالة المباشرة إلى الدلالة الإيحائية التي تنبع من طبيعة الرمز نفسه، ويتبادل الطرفان السارد والرمز الوظيفة

فى مسألة الإيحاء، بل يتداخلان أيضا ، وإذا تحول السارد إلى المباشرة ليبرز خاصية إنسانية أو دلالة خاصة بطبيعة ما، فإن الرمز والخطاب يعطيان دلالتهما بدون اللجوء إلى الإيحاء، أو الغوص فى البنية النصية.

عفوا أيتها الكلمة/ كنت النبراس الهادى/ الرائد والحادى / كنت الملهم/ والمشعل للثورات/ كنت القائد للفعل/ كنت القلب وكنت العقل/ فاغتصبتك الألسنة الفارغة الجوفاء[١٢٩]

فالنص هنا يجعل من رمزه مجرد وجود ساكن يشبه الشخصيات الهامشية، ولكنه سكون منتشر، الوحدات السردية تمثلها الوحدات التقريرية فى قوله: «كنت» ولكن الرمز فى ذاته لا يؤثر على حركة السرد، بل يجعلها أشبه بالبصمة المتكررة والتى تجر وراءها عددا من الإيحاءات الخاصة بوجود الكلمة كتنوير للعقل الإنسانى.

الكلمة = الهوية ، الكلمة = العقل، الكلمة = الإلهام، الكلمة = الإدراك - الكلمة = الحركة، الكلمة = القيادة.

رابعا: الفضاء السردى

يقصد بالفضاء السردى هنا وجود الذات الساردة فى مكان وزمان يحددان طبيعة النص ويؤثران تأثيرا قويا ومباشرا على الدلالة الخاصة به، وهذان العنصران المكونان للفضاء بالإضافة إلى وجود الذات يتحد موقفهما طبقا لطبيعة العلاقات التى ينشئها السارد في النص، فإما أن يميل بهما إلى آفاق واقعية تسجيلية يتم من خلالها تحديد مادى وكمى للمكان والزمان على حد سواء، وإما أن يميل بهما إلى تصور نفسى يرتبط بفضاء ما يسمى بفضاء الرؤية والتصور العقلى أو النفسى، يقول: «والاس مارتن» إن السارد هو الذى يحدد المحيط الداخلى للشخصية النصية وفضائها الداخلى وهو فضاء نفسى ينتمى لعالم الشعور والفكر[١٣٠]

والسارد يستخدم عددا من الوسائل فى وضع المحيط، كالعرض والمحاكاة والإخبار والمسافة والاسترجاع، وهو بذلك يعيد تركيب النص وفق منظوره الخاص[١٣١] وقد وضح هذا المنظور فى رؤية النصوص التى تعتمد على هذا النوع من

الفضاء، كما أن المنظور الآخر له وجود قوى فى الخطاب السردى بصفة عامة، فإن كان النص يعتمد على السرد الحكائى ويتخذ من الحكاية مركزا ولا ينطلق منه، ويدخل تصورات هذه الحكاية وخلفيتها الزمانية والمكانية فى الموقفين الأول والثانى، فإن الحكاية فى هذا المقام هى التى تنتج فضاءها الخاص فى النص، فيكون ملتصقا بها وتدل عليه بالتقنيات السردية المختلفة الخاصة بمنظور الشاعر، يقول «جيرار جينت» ومادامت الحكاية المكتوبة حادثة ـ ككل شيء آخر ـ فى الزمن ، فإنها توجد فى الفضاء ، وبصفتها فضاء، ويكون الزمن اللازم لعبورها أو اجتيازها كما تعبر طريقا ، أو تجتاز حقلا، إن النص السردى ككل نص آخر ليست له من زمانية أخرى غير تلك التى يستعيرها كنائيا من قراءاته الخاصة(١٣٢)

ولذا فإن الفضاء الخاص بالحكاية فى النص السردى الشعرى يختلف بصورة كبيرة عن نظيره فى فضاء الحكاية الروائية ففى حين يأتى الثانى مفصلا تفصيلا يتفق وطبيعة النص ، فإن الأول يأتى مجملا فى ثنايا التعبير عن الحكاية، أو الانتقال منها إلى أخرى فى سياق التأويل النصى الخاص، فإذا كان النص يستخدم تقنية التصوير، ويعتمد على المشهد، فإن

الفضاء فى ذلك الوقت يصبح أكثر وضوحا، وبالأخص إذا كانت عين السارد تشبه عين المصور الذى ينتقل من مشهد يصور جزئياته إلى مشهد آخر يصور جزئيات أخرى، حيث يصبح الفضاء هنا موضوعا لحركة السرد (١٣٣) وهو الفضاء الذى تكون خاصية التصوير فيه قائمة على حالة المشهد نفسها ، ويجعل منها مركزا للدلالة فى النص ، ويستخدم الشاعرالتقنيات السينمائية مثل إيقاع المكان والزمن وتفصيل الدقائق الخاصة بالتصوير(١٣٤) كما يستحدث كل نص تفاصيله بما يوائم الموقف النصى والسياق المصاحب له، وتتجادل المنظورات الفضائية من خلال بعدين أساسيين هما:

- الأول: طبيعة الرؤية التسجيلية
- الثانى: طبيعة الرؤية المجازية

كان ترام الرمل/ منبعجا كامرأة فى أخريات
الحمل/ وكنت في الشارع/ أرى شتاء الغضب
الساطع/ يكتسح الأوراق والمعاطفا/ وكانت
الأحجار فى سكونها الناصع/ مغسولة بالمطر
الذى توقفا/ وكان فى المذياع / أغنية حزينة
الإيقاع/ عن ظالم لاقيت منه ما كفى/ قد علموه

كيف يجفو فجفا/ جلست فوق الشاطئ اليابس
وكان موج البحر/ يصفع خد الصخر/ وينطوى
«حينا» أمام وجهه العابس/ وترجع الأمواج/
تنطحه برأسهاالمهتاج/ ودون أن تكف عن صراعها
اليائس/ ودون أن تكف عن صراعها اليائس(١٣٥)

فهنا يختلط الفضاء المكون للمشهد الخارجى بعناصره المادية التى تظهر ملامحه ممثلة فى الوحدات الآتية «ترام الرمل، الشارع، الأحجار، المذياع، الشاطئ، الموج» ـ بالفضاء النفسى الخاص بالسارد ممثلا فى قوله: «كامرأة فى أخريات الحمل، شتاء الغضب الساطع، حزينة الإيقاع، ظالم لاقيت منه ما كفى»، وتتحدد هذه الحركات بين الذات والمشهد والمجاز لتكون رؤيتين تحددان فضاء المكان.

ـ الأولى: رؤية الشمهد وأبعاده المختلفة التى تكونها مفردات المكان .

ـ الثانية: رؤية الواقع النفسى وأبعاده المختلفة، التى تكونها مفردات الذات.

وهذا الفضاء يمثل درجة من درجات الحيوية والنماء بما يحويه من حركة النفس والمشاعر التى تجتاح الشاعر، ومن

أصوات تمثل البعد المجازى، وتمثل العناصر مجتمعة انعكاسها النصى بصفة عامة، باعتبار أن المكان لا يمثل خلفية فقط بل يمثل إطارا يحتوى عناصر الموقف، وعنصرا فاعلا، والذى قد يرفع الشخصية فى النص إلى الحركة والفعل(١٣٦) ويمكن تحديد العناصر التى تسهم فى إيجاد هذا الفضاء، وهو يختلف عن الحيز الذى يمكن أن يوجده فى نص ما (١٣٧) كالمقاومة والحرب النفسية والصراع الداخلى من أجل الحرية فى كل نواحى الحياة الإنسانية، وبالتالى: فإن الفضاء هنا يمكن أن نطلق عليه فضاء الحالة سواء فيما يتصل بالفضاء الذى يوجده السارد «الحيز» أو الفضاء الذى يوجده المسرود.

وقد يلجأ السرد إلى الأماكن بأسمائها وصفاتها، والحالات بتصورها فيما يشبه التسجيلية المضفرة بالتصوير الرامز والمجتاز، وحركة المكان، ونمو المشهد، نموا يجعل من الفضاء مركزا لدلالة النص بصفة خاصة تحدد هى بقية الدلالات الخاصة بالمفردات الحية التى تكون المشهد.

منظر جانبى لعمان عام البكاء/ الحوائط مرشوشة
ببقايا دم لعقته الكلاب/ ونهود الصبايا مصابيح
مطفأة فوق أعمدة الكهرباء/ منظر جانبى لعمان/

والحرس الملكى يفتش ثوب الخليفة/ وهو يسير إلى إيلياء/ وتغيب البيوت وراء الدخان/ وتغيب عيون الضحايا وراء النجوم الصغيرة/ فى العلم الأجنبى. ويعلو وراء نوافذ «بسمان» عزف البيان[١٣٨]

ويمثل الفضاء فى النص عددا من الأبعاد الحية والساكنة:

١ـ **المنظر الجانبى** : وهو يعبر عن شمولية المشهد، ويمثل صورة بين السكون وبين الحركة

٢ـ **الحوائط المرشوشة ببقايا الدم** : وتمثل صورة ساكنة

٣ـ **نهود الصبايا**: وتمثل صورة حية متحركة

٤ـ **الحرس الملكى يفتش** : وتمثل صورة حية متحركة

٥ـ **ويعلو وراء نوافذ «بسمان» عزف البيان** : وتمثل صورة حية متحركة.

وقد استخدم السارد فى هذا المشهد الحكائى عددا من الأداءات التصويرية التى تظهر التقنية:

١ـ عنصر الرؤية الشمولية لعمومية الموقف

٢ـ عنصر الاقتطاع للتركيز على مفردات خاصة

٣ـ عنصر الاسترجاع: وتمثله بعض المفردات التى تؤكد على

٤ـ عنصر العلاقات الجغرافية: والتى تمثل إلى جانب فاعليتها فى حركة السرد بوحا نفسيا خاصا للنص، وللشخصيات غير الفاعلة التى تأخذ مفهومها من مفهوم المكان، ما يمثله من مظاهر وإشارات تسهم فى إيجاد الفضاء الخاص بالنص والسياق المصاحب له، وهذه العناصر تعبر عن مضمون حكائى يريد الشاعر إضافته إلى عناصر المشهد، وهو نوع من إحكام التركيب السردى والزمنى فى النص(١٣٩) ، وتمثل الاقتطاعات والاسترجاعات إحالات داخلية أو خارجية تخص المشهد النصى، أو المقام خارج النص.

٥ـ عنصر الحسية: التى تتميز بها مفردات المشهد وهى خاصية تضاف إلى خصائص الفضاء المقترح، وهى حسية تتضافر لتنتج عناصر هذا الفضاء.

أما الفضاء المجازى فى النصوص التى تعتمد على حدث ما فى بنائها ، وتكوينها فيمثلها شعراء أمثال: صلاح عبد الصبور، وأمل دنقل، تمثيلا كبيرا(١٤٠) وتتناثر فى الخطاب بشكل لا يوحى بوجودها كظاهرة حية.

وتسأل سيدة فى الطريق/ ومن ذا القتيل.ويهمس

صوت جليل/ غريب أتى من قنا/ ويعمل بين رجال
البناء/ هوت رجله ثم زلت وحم القضاء/ عند
انكسار الدار/ بكى وانثنى للشمال القطار/ وفى
مدخل القرية الصامتة/ تصاعد بعض الغبار/
وعينان فوق طريق الحقول/ تفتش بين جباة
الرجال/ وحمدان ماكان خلف الجمال/ بالأمس
عند انطفاء النهار/ بكى وانثنى للشمال
القطار(١٤١)

فهنا يختلط الفضاء الخاص بالحكاية فى إطارها العام «عمال البناء» رحيل الفقراء خلف الرزق، والحدث بصفة خاصة «مقتل حمدان» وهو يحاول كسب لقمة العيش، بالرؤية التى تمثل الحكاية الرمزية، ومجازها الذى يعبر عن حالة من حالات الوجود العام فى مصر، فالشاعر هنا لا يعتمد على الإطار كبناء مستقل للنص، ولكنه يعتمد عليه كرؤية فقط، فنري أن الحكاية تسير النص فى المقطع السابق، بينما فى هذا المقطع نرى أن الرؤية هى التى تحدد الحكاية إطارها، لذلك تختلط رؤية الفضاء الخارجى فى النص فى قوله: تسأل سيدة فى الطريق ، من ذا القتيل، أتى من قنا ، هوت رجله، القرية الصامتة ، طريق

الحقول، حمدان ما كان خلف الرمال، الذى تسيطر عليه مفردات الحكاية برؤى تصور الشاعر تجاه هذه الطائفة من الناس الذين يتركون بيوتهم وأهليهم ويرحلون للأمن أو لطلب الرزق، ولا يأتى هذا الفضاء إلا فى مجمل الإطار العام... ومستترا بها ، وهذا الفضاء لايمكن اعتباره وعاء لمحتوى ظاهر، فطبيعته تتحدد بحسب طبيعة الأثر المسجل منه، وبحسب العلاقة مع القارئ كجسد، فالفضاء الصورى هو الفضاء الذى يتضمن أثرا من القارئ ووضعا معينا ليتلقى الأشكال التى يبرزها الأثر المذكور، وهذه الخصائص مجتمعة تتقاسم وفضاء الحالة المقترح فيما يتضمنه من حسية [١٤٢] وتجريد ، أو من سكون وحركة، أو من ثبوت ونماء داخل المشاهد التصويرية ألتى يكونها النص، وتسهم بدورها فى تكوين فضائها الظاهرى والخفى.

١ـ الفاصل الزمنى وسرعة السرد

إن الزمن فى الخطاب السردى فى الشعر لا يسير بشكل متوال، أو منطقى يعطى تفسيرا للنص، وإنما يتوقف البعد الزمنى على نوع السرد الذى يعتمد عليه الشاعر فى تشكيل النص، وبالأخص إذا كان السرد لايعتمد على حدث محدد أو أفعال متوالية تتصل بحدث، أو حبكة سردية تميز النص، لذلك فالزمن لا يرتبط بنتائج أو تفصيلات مسبقة، ولا يلتزم خطا واحدا، بل إن النص فى السرد الحكائى باعتباره يقدم للزمن السردى دراميا تحدده حركة الذات فى النص والذوات الأخرى يجتزئ ويشتت ويجمع عددا من المستويات التى يلعب فيها الصوت السردى دورا فى تحديد حركة الزمن[١٤٣]

فنرى أن الزمن فى السرد الحكائى يقدم نوعين من العلاقات الأساسية التى تتصل ببنية النص.

- الأول: الفصل بين زمن السرد وزمن الفعل النصى
- الثانى: اتحاد الزمن السردى وزمن الفعل النصى

ويأتى النوعان فى عدد من النصوص متجاورين أو مختلطين بحسب تقنيات التداخل بين الأصوات السردية المختلفة، التى تقوم بدورها الدرامي والحركى، ويكون الفصل بين الزمنين من لوازم النص ومن تقنيات السارد، كما نرى فى النص التالى للشاعر «أمل دنقل»:

عرفت هذه المدينة / سكرت فى حاناتها / جرحت
فى مشاحناتها / صاحبت موسيقارها العجوز فى
تواشيح الغناء/ رهنت فيها خاتمى لقاء وجبة
العشاء/ وابتعت من «هيلانة» السجائر المهربة/
وفى الكبانون سبحت/ واشتهيت أن أموت عند
قوس البحر والسماء/ وسرت فوق الشعب
الصخرية المدببة/ ألقط منها الصدف الأزرق
والقواقع/ وفى سكون الليل فى طريق «بور توفيق»
/ بكيت حاجتى إلى صديق/ وفى أثير الشوق:
كدت أن أصير ذبذبة!(١٤٤)

فالزمن الظاهر فى النص هو زمن الفعل الماضى، الذى يؤسس لحركة السارد السابقة على زمن القص، والذى يتوارى ضمنيا تحت تاء الفاعل الملحقة بالفعل الماضى فى الوحدات

اللغوية الآتية: «عرفت ، سكنت ، جرحت، صاحبت، رهنت ، ابتعت، ألقط، بكيت» وبالتالى فانفصال الزمن يعطى صورتين لحركة السارد.

- **الأولى** : الحركة الماضية الممثلة فى الأفعال حكاية عن أحداث وقعت.

- **الثانية:** الحركة الحالية، والتى تتضح فى المقطع التالى لتصبح موازية للحركة السابقة الماضية:

والآن، وهى فى ثياب الموت والفداء/ تحصرها النيران وهى لا تلين/ أذكر مجلسى اللاهى على مقاهى الأربعين[١٤٥]

مما يجعل «زمن النص» زمن السرد سابقا على حركة الفعل الأصلى فى النص «زمن الحدث» المتمثل فى الماضى، وذلك من ناحية رواية السرد، ويكون الأحرى بالترتيب الزمنى هو التقريب بين الحركة السابقة والحركة اللاحقة، باعتبار أن الحركة السابقة فى الواقع لاحقة فى السرد والحركة اللاحقة في السرد سابقة فى الواقع «واقع رواية النص» وبالأخص إذا كانت الإشارة إلى الأفعال أو الأحداث فى النص إشارة مباشرة وحركية، ويمكن الاستدلال عليهابالقرائن النصية الواردة[١٤٦]، كخلو الوحدات الأولى من الرابط ، مما يعطى سرعة واضحة فى خط الحكاية،

كما أن الترتيب الحكائى فى النص لزمن الحدث يتصل أيضا من ناحية الزمن بحركة الزمن ذاته وبسرعة وببطء هذا الزمن فى مواجهة النص كما يتضح من خلال المدلولات السردية الدرامية الذى يسوقها السارد تابعة لكل فعل فى النص، فمعرفة المدينة تقتضى حركة تابعة للفعل كما يقتضى فعل السكر حركة أخرى، وفعل الجرح، والرهان، والبيع، والسير والبكاء، وهكذا فالفاصل الزمنى ومدلوله هو الذى يحدد السرد، سرعة وبطئا ، فهنا السارد يريد أن يعطى صورة مفصلة لحركته فى زمن الحدث مفصلا ومبطئا فى حركة السرد، كما تشير الفواصل والحركات بعد كل فعل يتصل بزمن الحدث، أو يتصل بزمن حكاية الحدث، كما يشير السارد فى الموازاة بين حركة الماضى وحركة الحاضر فى قوله: «والآن وهى فى ثياب الموت والفداء، تحصرها النيران » بين زمن الحكاية وزمن سرد أحداث هذه الحكاية، وإذا اتحد هذان الزمنان بحيث لايمكن الفصل بينهما، وذلك بالتداخل بين حركة الماضى والحاضر وحركة الأصوات بين السارد الفعلى والسارد الضمنى فى النص - فإن علاقة الزمن بسرعة السرد تصبح بطيئة وتأخذ شكلا آخر، يقول «أمل دنقل».

لاتصالح/ ولو ناشدتك القبيلة/ باسم حزن
الجليلة/ أن تسوق الدهاء/ وتبدى - لمن قصدوك -
القبول / سيقولون/ ها أنت تطلب تأرا يطول /
فخذ - الآن - ماتستطيع/ قليلا من الحق/ فى هذه
السنوات القليلة/ إنه ليس ثأرك وحدك/ لكنه ثأر
جيل فجيل/ وغدا/ سوف يولد من يلبس الدرع
كاملة/ يوقد النار شاملة/ يطلب الثأر/ يستولد
الحق/ من أضلع المستحيل(١٤٧)

فالرؤية المعاصرة تندرج مع الرؤية التراثية، ويتقمص الراوى شخصية «كليب» الراوى ويتحدث بلسانه إلى أخيه الزير سالم المتلقى المعاصر(١٤٨) وهذا الاندماج جعل حركة الزمن فى النص حالة من الاتحاد يصعب الفصل بينهما صعوبة الفصل بين صوت السارد وصوت «كليب» لذا فقد جاء النص فى حالة المضارعة ليشير إلى الحالة الآتية فى الماضى ، ويشير إلى روح الحكاية الحالة فى الزمنين، وينتمى مافى النص من أشكال التوازى والتضاد والتنافر بين الترتيبين الزمنيين (١٤٩) وكل ما يحدث فى النص من حركة زمنية تتصل بالاستباق والاسترجاع والإشارة إلى زمن آخر، يدخل فى تركيب الزمن الأصلى للنص

والسرد على حد سواء، فنرى فعل «تصالح» يسبق استرجاعات فى ناشدتك القبيلة، ويتبعه استباق فى قوله: «ها أنت تطلب» خذ ـ الآن ـ ماتستطيع ، ثم العودة مرة أخرى إلى سياق الزمن المتحد فى النص فى قوله: إنه ليس ثأرك وحدك، لكنه ثأر جيل فجيل ثم العودة مرة أخرى إلى الاستباق فى قوله: وغدا سوف يولد من يلبس الدرع، يوقد النار، يطلب الثأر، يستولد الحق، وبالتالى فإن النص يستولد عددا من الدلالات الزمنية:

أ- الاتحاد الزمنى

ب ـ الاسترجا ع

ح ـ الاستباق

د ـ العودة إلى الاتحاد الزمنى

هـ ـ العودة إلى الاستباق

وذلك دون الاعتماد على سياق زمنى موحد يفصل بين هذه الدلالات، ويؤدى ذلك فى النهاية إلى علاقتين تخصان سرعة السرد.

** الأولى: سرعة فعل الحكى كما يحدده السياق النصى، إذ أن كليبا كان يلهث وهو يخط هذه الوصايا بدمه.

** الثـانيـة: الإبطاء في وضع خـطة الزمن الذى يتـداخل مع خط السـرعـة السـابقـة، كمـا تدل عليـه التـداخـلات، بين اتحـاد الزمنين، وإلغاء الترتيب الزمنى، وتماشيه مع حركات الاستباق والاسترجاع فى النص.

وإذا خلا السرد من الحكاية واعتمد على خواص اللغة فى جلب معطيات الخطاب الشعرى مائلا نحو التشخيص والوصف والحديث عن الذات، فإن طبيعة الفاصل الزمنى فى السرد الوصفى تختلف اختلافا كبيرا عنه فى السرد الحكائى ، ويتحول الزمن من زمن تاريخي يمكن أن نكتشف فيه خاصية التتابع الطولى إلى زمن نفسى مستدير، متقطع يتشكل من المطلق الأبدى والمضارع الحالى والماضى المنتهى(١٥٠)

وهذه الحركة النفسية تتضافر مع خلو السياق من الرابط، واعتماد السارد على القرائن المعنوية فى ربط حركة الذات الفاعلة مع حركة الزمن المتمثل فى موضوع هذه الذات، كما نرى فى هذا النص للشاعر «محمد إبراهيم أبو سنة»:

تقابلا فابتسما/ تكلما واحتدما/ تعانقا/ تماوجا/
وارتطما/ تفجرا هوى/ ريحا دما/ تناغما كأنما/
هما/ لحنان صاعدان للسما/..../ تصادما/

تسابقا إلى الذبول/ والظما/ تململا/ تنافرا /
تبارزا هما هما [151]

فالنص لايبدو فيه خلط زمني يفصل فيه السرد ، بين حركة السرد، وحركة توهم الحكاية في النص، مع التشخيص والوصف الذين يشيعان في كل الوحدات اللغوية المتعلقة بحركة الزمن، بل إن هناك تتابعا زمنيا يحيل فيه الزمن الماضى إلى فاصل بين زمن الفعل في النص وزمن حركة ذات السارد المتوارية، ويصبح الحديث عن حركة السرد في ذاتها هو بؤرة الحديث عن حركة النص ، فالضمير المسند إلى الأفعال يبدى سرعة كبيرة في الجمع بين الفعل «كحدث خارجى» والتقابل، الابتسام، التكلم، التعانق، الارتطام، والحدث الداخلى الاحتدام، الامتزاج التفجر، التقابل، لينتهى عند منطقة (التفجر) التى تسمح للذات والموضوع بالتوحيد الداخلى في قوله: (هوى، دما) والخارجى فى قوله:(ريحا)[152]

وهذا الاندماج جعل سرعة السرد وتماوجها هى المسيطرة على حركة السارد «الزمن السردى» والمفترض أن يكون فى الحال، وحركة زمن الحدث «الماضى» ليصبح التتابع السابق على المستوى الثانى فقط من خلال المراوحة بين الماضى «تقابلا»

والماضى «ابتسما» وفى السطر الأول، «وتكلما» ، «احتدما» فى الثانى، ثم التتابع السريع لحركة الأفعال «تعانقا» ، تماوجا، وارتطما، ثم تفجرا، تناغما، ويصبح هذا التتابع فى زمن الحدث واضحا فى الجمع بين المسند «الفعل» والحركة المتمثلة فى الضمير «المثنى» وهو بؤرة حركة السرد وزمن الحدث فى النص، وبالتالى فإنما يسميه «جينيت» بالتزامن الداخلى والخارجى يتحقق على مستوى النص فى سلسلة التتابع للحركة الزمنية داخل الحدث المروى، واندماجه فى تتابع حركة السرد فى البينة الظاهرة للنص(١٥٣) كما أن الانتقالات فى الزمن لا يمكن أن تحدد إلا على أساس نفسى خال من حركة الواقع وبالتالى فإنها تصنع ما يسميه «جينيت» بتراكم وتركيب عملية السرد ذاتها(١٥٤) واعتمادها على أساس من المتخيل السردى فى بداية النص والمتمثل فى«الفعل المسند إلى ألف الاثنين» «تقابلا» ليشكل منه السارد خطة زمنية واضحة كالتالى:

أ - زمن المقابلة

ب - زمن الحكاية «السرد»

ج - زمن الحركة الداخلية لما بعد المقابلة متمثلة فى الأفعال التالية: «تكلما، تعانقا، تماوجا» مما يدل على أن هناك زمنا آخر

يمكن تسميته بالزمن الثالث يشترك فى تشكيل حركة السرد ويسهم فى درجة السرعة التى تشكلها هذه الحركة فى النص، كما أن هذا الزمن أيضا يتشكل وفق منظور الاستهلال، الذى يحدد نوع الحركة من بداية النص، فهو استهلال يعطى مؤشرا واضحا لحركة السرد، وحركة الزمن الداخل فى التشكيل على مستوى النص، كما أنه يعد مولدا لصور القصيدة وتداخل عالمها الداخلى والخارجى[١٥٥] وقد يكون التتابع فى النص لزمن واحد، أو لاتحاد زمنى واحد هو المسيطر على حركة السارد، وبالأخص ذلك النوع من السرد القائم على ربط حركة النص بحركة السرد وفعله، وهوالسرد الذاتى أو سرد الشخصية ـ كما يسميه البحث ـ حيث يعتمد الشاعر فيه على زمن نحوى واحد كمظهر خارجى لزمن النص وكدال على إشارية الوحدات السردية، أو رمزيتها أو عالمها النفسى الخالص، كما يأتى عند الشاعر «محمود حسن إسماعيل»

من الجرح الذى مازال نهش يديه / إعصار
يبعثرنى، ويجمعنى!/ وينسخنى بذاتى طيف ذات
منه/ يخرسنى، ويسمعنى!/ ويجعلنى كمعصية
مغلفة بعفو الله/ يشفع لى ويردعنى/ ويحملنى

كتابوت عتى الرفض/ يقبرني ونحو ضحاه
يدفعني!/ تداخل في مهتلك/ وحي ثائر الميلاد
يخفضني ويرفعني![١٥٦]

فرؤية النص من خلال تتبع حركة زمن المضارع تعتمد على منظور نفسي واحد، مما ينفي الآخر المشارك في درامية النص، لأن رد الفعل الآتي من الآخر يعطي نوعا من المفارقة[١٥٧]

ويحفز الصراع الحادث في النص، ولكن تحل الذات محل الآخر ليكون الصراع قائما بينها وصورة من الصور التي يبتدعها النص ليجعل من علاقات هذا الصراع مدخلا سرديا مهما يعتمد عليه النص بعد ذلك في الإحالة، وفي تأكيد الاتحاد الزمني بين زمن السرد ، وزمن الأفعال النصية، والتي تقوم في هذا النوع من السرد مقام الحدث في السرد الحكائي السابق، وبالتالي فإن أية مفارقة فعلية في النص تتبع زمنا واحدا، وأية إحالة نصية أيضا تتبع زمنا واحدا، ولا يمكن على وجه الإطلاق الفصل بين زمن السرد وزمن الفعل، فيريان على أنهما زمن واحد، إذ يعتمد الشاعر على إطار حركي يتمثل في المتخيل السردي في قوله: «من الجرح» ثم يتبع ذلك بقوله: «نهش يديه، إعصار» محيلا إلى ذلك الإعصار كل حركة الزمن «الواقعي

والسردى» فى الأفعال التالية: «يبعثرنى، يجمعنى، ينسخنى، يخرسنى، يسمعنى، يجعلنى، ويشفع لى، يردعنى يحملنى، يقبرنى، يدفعنى، يخفضنى، يرفعنى»

وهذا النوع من السرد خطاب «مسرود مروى» يجعل السارد أكثر قربا من اختزال الحالة التى يطرحها الخطاب بصفة عامة[١٥٨] وهذا الاختزال بدوره يساهم بشكل كبير فى إظهار مدى السرعة التي يتبعها السرد، فالذات، وهى محور النص، تقدم أفعالا، وهذه الأفعال بدورها تطرح بعض حالات النفس:

١ـ يبعثرنى..ويجمعنى ـ لتدل على الاختزال لسرعة السرد «سرعة الفعل النصى»

٢ـ ينسخنى، ثم يلفت الشاعر إلى حالة وكيفية هذا النسخ ليبطئ من حركة السرد

٣ـ يخرسنى ويسمعنى ، عودة إلى الاختزال لإسراع حركة السرد

وهكذا يراوح الشاعر بين هذه الحركة السريعة والبطيئة ليمزج الإيقاع النصى الخالص بإيقاع الزمن وحركة السرد، وليعطى ردود أفعال تتصل بالذات التى تعد منتجة للنص، وللفعل الزمنى المغلف لحركة الذات بين المد والجزر، وهى مقيدة

بروح الشاعر، وبالزمن النفسى المعبر عن حركة الذات وتداخلها بالآخر «والنص»(١٥٩)

أما أكثر المنظورات السردية تأثيرا فى سرعة السرد، وتفصيلا للفواصل الزمنية السردية فى النص، فهى المنظورات التى تعتمد على خارج الذات، أو الزمن الخارجى كإطار موضوعى للنص، وبالتالى تعد صالحة لإدخال معادلات كثيرة تشير إلى روح الحالة التى تلتبس بالنص، ويصبح الزمن الأول والثانى والثالث فى النص أكثر ظهورا من السرود السابقة، وهذه المنظورات هى ما تتيحه السرود المشهدية باعتمادها على خارج الذات كأساس تصويرى للواقع والذات أيضا:

منظر جانبى لعمان عام البكاء والحوائط مرشوشة
ببقايا دم لعقته الكلاب/ ونهود الصبايا مصابيح
مطفأة فوق أعمدة الكهرباء/ منظر جانبى لعمان،
/ والحرس الملكى يفتش ثوب الخليفة/ وهو سيير
إلى إيلياء»/ وتغيب البيوت وراء الدخان / وتغيب
البيوت وراء الدخان / وتغيب عيون الضحايا وراء
النجوم الصغيرة/ فى العلم الأجنبى/ ويعلو وراء
نوافذ «بسمان» عزف البيان (١٦٠)

ويحدد المشهد عددا من العلاقات الزمنية التى تبين الحالة:

أولا: الزمن الأول وهو زمن السرد «الآتى»

ثانيا: الزمن الثانى زمن الحكاية «وهو الماضى»

ثالثا: أزمنة متفرقة متعاقبة وهى:

١- زمن متحرك تابع للزمن الثانى فى قوله: «والحرس الملكى يفتش » ويبدو أن هذا الزمن يستمر ليتداخل مع الزمن الثانى

٢- زمن متحرك آخر فى قوله: «وتغيب البيوت»

٣- زمن ساكن يصاحب نفس الزمن السابق فى قوله:

«الحوائط مرشوشة، والمصابيح مطفأة» إذ يشير إلى حركة الفعل خلال زمن ماض سابق على زمن الحكاية ليجعل من الإحالات النصية مرجعا لتداخل عناصرالمكان داخل الخطاب السردى، حيث يعتمد السارد على الجدل بين حركة العناصر المكانية الثابتة والمتحركة فى النص ليصنع جدلا بين حركة الذات والأبعاد التى يمثلها بعد الحركة، وبعد المشهد، وبعد الحركة داخل عناصر المشهد[١٦١]

وهنا تبدو حركة السرد بطيئة إلى درجة كبيرة، لأنها تتيح لحركة التصوير قدرا كبيرا من حركة التعبير بالعنصر الثابت فى قوله: «ونهود الصبايا مصابيح مطفأة» أو بالعنصر المتحرك

فى قوله: «تغيب البيوت وراء الدخان يعلو وراء نوافذ بسمان» مما يجعل السارد فى حالة من الاضطرار إلى هذا البطء ليدرك أبعاد المكان والإشارات الحية ويحولها إلى الأبعاد النفسية التى تشير إليها هذه العناصر متفرقة ومجتمعة، وبهذا فإنها تنتج ما يسميه جينيت بالمدى[١٦٢] فى المفارقات الزمنية، حيث تصير هذه المفارقات جزءا من البناء الحركى المتنامى للنص فى وحداته الداخلية الموجهة لسرعة السرد.

٢ـ الزمن الثالث في الخطاب السردى

إن منطق النظام الزمنى هو الذى يتحكم فى نظام السرد ويوجهه، ويقوم أحيانا بتفسير المنطق المتبع فى طريقة الحكى، وإذا كان هذا النظام يتكون أساسا من خطين رئيسيين هما زمن السرد، وزمن المسرود فى النص[١٦٣] فإن الزمن فى المسرود يمكن أن ينتج عددا من المكونات الزمنية الخاصة ببناء النص، وهذه المكونات بدورها يمكن أن تتقاطع أو تتداخل أو تتوازى فى الفعل السردى، وبذا فإن قدرة هذا الفعل تتحدد فيقدرته على تحطيم الفواصل الزمنية وإدخال زمنية جديدة تشتغل على هامش الزمنية الأصلية المؤطرة للفعل الإنسانى فى مجمله[١٦٤]، ويطلق البحث على هذه الزمنية الجديدة اسم الزمن الثالث، وهو الواقع فى إطار إحدى الزمنيتين المكونة للنظام التعاقبى أو التداخلى فى النص، فإما أن يكون تابعا لزمن السرد، أو يكون تابعا لزمن المسرود، سواء كان هذا المسرود حكاية، أو وصفا، أو تشخيصا، أو إطارا مشهديا، ويقوم هذا الزمن بدوره فى الإحالة إلى حالات ويكون أحيانا بالاسترجاع

أو الاستباق أو التداخل مع النظام الأصلى للزمن فى النص الشعرى، *إما فى داخل إطار السرد أو فى الإحالة إلى* خارجه[١٦٥] والبحث عن الزمن الثالث فى الخطاب السردى فى الشعر يتطلب رصدا لحركة الذات، وارتباطها بالآخر سواء كان الآخر حدثا، أو كان غير ذلك، وبين الذات والآخر يمكن تتبع ناتج حركة الزمن التابع لأحدهما، والإحالة عليه، أو رصد الإطار الزمنى الداخل بينهما، وفى النص التالى للشاعرة «وفاء وجدى» يمكن رصد هذا الزمن من خلال الحديث عن إطار سردى رمزى يستخدمه السارد ، ولكنه زمن دقيق متداخل فى إطار الحكاية يحتاج إلى تدقيق فى خطة الزمن النصى:

صاح الصغير مهللا/ العيد جاء/ وتلفتت
أبصارنا/ وتساءلت / الشيخ عاد/ وتحركت
أشجاننا / وتبعثرت أشواقنا/ الشيخ عاد
ولانراه!/ الشيخ عاد إلى الحياة؟!/ ولكم تساءلنا
زمانا عنه فى كل الديار/ نمشى، نفتش عنه نطرق
كل دار[١٦٦]

فالإطار الزمنى يتحدد وفق علاقات موضوعية، هى:

أ ـ زمن السرد المتمثل فى حكاية السارد «الشاعر»

ب ـ زمن الحكاية عن الرمز السردى فى النص «الشيخ»

ج ـ الزمن الثالث وهو تابع لزمن الحكاية من حيث الإطار الرمزى ولكنه يشترك مع الزمن الأول «زمن السرد» ويتمثل هذا الزمن فى قولها : العيد جاء، الشيخ عاد، تحركت أشجاننا، وتبعثرت أشواقنا الشيخ عاد ولانراه «الشيخ عاد إلى الحياة، تساءلنا، ونمشي، ونفتش» وذلك فى مقابل الفعل السردى الحكائى «صاح الصغير مهللا» والذى يمثل الفعل الزمنى الثانى، وهنا يبدو أن الزمن الثالث هو الذى يتحكم فى خطة السرد فى النص، لأنه يسيطر على معظم الوحدات السردية فيه، وبالتالى يخرج الرطار الحكائى الذى يمزج الوصف والتشخيص بإطار الحدث إلى منطقة داخلية تقع بين زمن سرد الحكاية، ورمن سرد النص، الأول يختص بالرمز الحكائى فقط ليقدم بعض وظائف للنص مثل توجيه الرمز «الشيخ» السالك ليعطى تصورا خاصا برؤية الشاعر فى تقديم رمزه.

الشيخ أين الشيخ سار/ ويقول بعض السائرين/
عمن تراكم تبحثون؟/ ونقول/ هذا الشيخ يرفل فى
حرير/ ألوانه البيضاء والحمراء والزرقاء/ ترقص
فى العيون(١٦٧)

وهنا يتدرج الزمن الثالث وينتقل من إطار الرمز فى قولها الشيخ يرفل فى حرير، فهنا إطار الزمن يتحرك للرمز الحكائى «الشيخ» ولحركته «يرفل» فى زمن داخل الزمن الثانى ثم ينتقل الزمن من الحركة التابعة للرمز إلى الحزكة التابعة لمتعلقات هذا الرمز فى قولها: «ألوانه البيضاء والحمراء والزرقاء، وترقص فى العيون» وهذه الحركة التابعة للفعل «ترقص» تتحدد ضمن إطار تابع لإطار الرمز، وبذا فإن هذا يعد تركيبا زمنيا داخل الزمن الثالث المرصود فى النص، فالقول: إن حادثة (أ) تأتى «بعد» حادثة (ب) فى التنظيم المركبى للنص السردى، أو إن حدثا (ج) يروى فيه «مرتين» قول بقضيتين معناهما واضح ويمكن مقارنتهما مقارنة واضحة بتوكيدات أخرى مثل أن الحدث (أ) سابق الحدث (ب) فى زمن القصة أوأن الحدث (ج) لا يقع إلا مرة واحدة(١٦٨) ويمثل هذا النص تراتبيا بين الفعل والزمن:

- الحدث (أ) زمن السرد .
- الحدث (ب) زمن الحكاية
- الحدث (ج) زمن الأفعال داخل الحكاية
- الحدث (ج) «المكرر» زمن داخل الأفعال داخل الحكاية

ويمكن أن يتحدد ذلك فى إطار الاسترجاع السابق الذكر، كما فى الحكاية عن الماضى في النص بصفة عامة، ولكنه يتحدد فى أحايين كثيرة أخرى فى إطار الاستباق الزمنى فى النصوص التى تعتمد على صوت سردى يمتلك زمام النص ويحرك الأزمنة فيه، ويرتبها ترتيبا تابعا لحركتها بالنسبة له كما فى النص التالى «لمحمود حسن إسماعيل»:

قل لمن كبل أشواق الحياة/ باحثا عن سرها قبل خطاه/ وفقا شلت على السر يداه/ سائلا أين من الغيب مداه؟/ لست حيا، تهيبت القدر/ وطلبت السر من قبل السفر/ كن طريقا من رحيق وشرر/ لا وقوفا يتلهى القدر/ وامض بالذات إلى ما لا تراه/ تبصر السر تجلى وظهر/ وعلى صدرك قد ألقى عصاه!(١٦٩)

فالإطار الزمنى الأساسى فى النص يأتى فى سياق الاستباق، والشاعر يتحدث بصيغة فعل الأمر المتمثل فى قوله: «وقل لمن كبل أشواق الحياة» وهذه الصيغة تابعة لحركة الصوت الأول «ذات السارد الفعلى» فى مقابل الحكاية لـ «من كبل» فى سياق الاسترجاع حكاية عن الماضى. وذلك يمثل الإطار الزمنى

الأول «زمن السرد».

ثم يأتى الإطار الثانى للزمن فى خطاب الشاعر للواقف الذى شلت على السر يداه «لست حيا» ثم يمزجه بالزمن الثالث فى قوله: « إن تهيبت القدر» فى سياق الاستباق من خلال «يداه لست حيا» ثم يمزجه بالزمن الثالث فى قوله «إن تهيبت القدر» فى سياق الاستباق، من خلال مزج الزمن الثانى بالثالث التابع لحركة الزمن الأول «السارد» ثم يعود الشاعر ليكرر حكاية الزمن فى عدد من الوحدات السردية.

ـ كن طريقا من رحيق وشرر

ـ وامض بالذات إلى ما لا تراه

ويعقب ذلك إطار الزمن الثالث في قوله: «تبصر السر» وهنا يسيطر المخاطب على حركة الزمن الثالث، ثم يركب الأزمنة التابعة للزمن الثالث فى قوله: «تجلى وظهر» ، وعلى صدرك قد ألقى »، إلا أن ذلك لا يمنع من سيطرة الزمن الأول على الإطار الزمنى للنص، برغم الأزمنة المتعاقبة الخارجة من إطار الزمن الثالث التابع ظاهريا «للمخاطب النصى» ولكنه فى الحقيقة تابع «لحركة الصوت الأول» وزمن الاستباق الظاهر فى النص، وتأسيسا على ماسبق يمكن تحديد المدة التي يستغرقها السرد

بالنسبة لحركة الزمن الثالث بأنها مَدة قصيرة (١٧٠) وأنها تساعد على إدخال فواصل زمنية صغيرة لتجعل من حركة السارد شكلا دراميا بارزا فى النص من خلال السرد التشخيصى المسيطر على خطة السارد فى حكايته.

الفصل الثانى

المستوى التركيبى فى السرد الشعرى

المستوى التركيبى فى السرد الشعرى

يتكون النص الشفهى بطبيعته من عدد من البنيات المتداخلة تداخلا عضويا يصعب الفصل بينها إلا بغرض تحليل الخطاب ، والحديث عن بنية ما من تلك البنى يقتضى بالضرورة الحديث عن مجموع البنى الأخرى التى تشكل النص، لذا فالحديث عن البنية التركيبية للنص يتضمن إشارات عن المستويات الفنية الأخرى، فيأتى الحديث عن نحو السرد فى إطار تحليل النصوص من خلال عدد من الفرضيات المختلفة التى تتلاقى من وجهة نظر البحث، والمستوى التركيبى للسرد، وهى تتحدد وفق منظور متوافق بعدد من الفرضيات:

١ـ المدخل اللغوى لنحو السرد

٢ـ طروحات علم المعانى وبخاصة ما يتصل بالإسناد

٣ـ النظر إلى المكونات والصيغ وجعلها مدخلا لبنية النص التركيبية

أما الفرضية الأولى فتظهر من خلال طرح مستويات التركيب، وعلاقته بالجملة، والكلمة، وبخاصة فى علاقاتها

المتداخلة مع بقية الأنظمة اللغوية، مشكلا النسق اللغوى الخاص كوجود متحقق من ناحية، وكتصور ذهنى من ناحية أخرى(١).

كما نربط الحديث عن وظيفة الكلمة والجملة والتركيب النصى، باعتبار أن ذلك يشكل تداخلا للبنيات الصغرى التى تتكون منها الجمل، والتى بدورها تصنع المتواليات النصية التي يمكن النظر إليها من خلال الجملة المفردة، مضافا إليها جمل أخرى تنبثق منها أو تؤدى إليها (٢).

وهذا يقودنا بالضرورة للحديث عن المكونات النحوية للنص، وما يشكله التركيب من تصورات تبدو مستقلة من ناحية، ومرتبطة بالمعانى التى تطرحها ، وعلاقات كل مكون أساسى بالمكونات الثانوية، والتى تشكل بدورها إطارا تكميليا للمعنى النصى، وقد تكون هذه المكونات تركيبا ذا معنى، أو تكون عبارة عن صيغ مفردة ضمن أساسيات لغوية مباشرة وغير مباشرة فى تأثيرها على حركة النحو فى السرد، كالوحدات الاسمية ، والفعلية، والتوابع المختلفة(٣)

وهذه الصيغ قد ينظر إليها من وجهة النظر الصرفية، وأثر ذلك فى التركيب، وما تؤدى إليه من دلالات من ناحية التأثير الوظيفى للكلمة فى الجملة، ثم فى النص، وبالتالى يصبح

التركيب مكونا من عدد من البنى المتوالية والمتوازية، والتى تشكل بدورها النسق التركيبى لنحو السرد، وأثر النوع السردى فى هذا النحو، وطريقة بناء النص وتشكيله، ومايننتج عن تضافر ذلك من حيل فنية وتركيبية تصبغ النص بصبغتها. وهذا المنهج ينتمى من جانبه الوظيفى إلى علم اللغة الوصفى، وهو العلم الذى يقف برسوخ فى حقل الدراسات اللغوية، واللغويات الأدبية، ويقف فى جانبه التركيبى على إظهار البنى المختلفة والمشكلة للنص.

فالخطاب السردى فى الشعر المعاصر فى مصر يقف بين نوعين من التركيبات، التى تشكل الأساس النحوى له ، وهما : التركيبات النحوية المنطقية، والتركيبات النحوية التى تمثل انحرافا خاصا بالنصوص، والأخيرة قليلة فى ثنايا الخطاب ، ولكنها موثرة فى إحداث مسار خاص بها ويسعى البحث لبيان دور هذه التركيبات فى انسجام الخطاب وتضافر مستوياته المختلفة، وكلا النوعين يشكلان ـ كما يذهب الجرجانى ـ الظن، أو الخطاب ، الذى يعرفه بأنه توخ لمعانى النحو فى معانى الكلم(٤)

أما الفرضية الثانية والتى تتعلق بالإسناد، فإن دورها مهم

فى بيان علاقات التركيب وصفة أنساقه، وصيغه المختلفة، والتى تتصل ببعضها اتصالا مباشرا ينتج عنه انحراف خاص للتركيب بحسب نوع العلاقة التي ينشئها السارد فى النص، وقد طرح «الجرجانى» هذا الأساس وعلاقاته فى مواضع من أهم ما يربط علاقات مكونات الخطاب(٥)

وتتلاقى هذه الفرضية مع الفرضية الثالثة، حول دور الصيغ والكلمات فى تركيب السرد الشعرى، فالكلمة وحدة من وحدات اللغة، وهى تمثل نسقا صوتيا وحرفيا ونحويا، فالمنطوق رمز مركب يساق للدلالة على معنى مركب كذلك، وإن تركيب هذه الدلالة ليبدو فى صورة مزيج من المستويات بعضها أصواتى، وبعضها تشكيلى، وبعضها صرفى، والبعض الآخر نحوى أو معجمى، أو دلالى، ولكل مستوى من هذه المستويات نصيب من الدلالة.(٦)

كذلك فإن «تضافر البنية النحوية مع غيرها من البنى تشكل مجموعا كليا لدلالة النص ولا تخلو من مفاهيم موضوعية تؤثر فيها وتجعلها محورا من محاور مستوياتها المختلفة، لأن القانون فى الواقع هو قانون شكلى خالص، يوزع الكلمات فى مراتب وتصنيفات شكلية، ويبيح أو يمنع اجتماع الكلمات انطلاقا فقط

من تصنيفاته»[٧] فإن للمعانى والمقامات السردية دورا كذلك فى الهيئة والتركيب، كما أن ما يسمح به النموذج النحوى فى الصياغة والتشكيل لا يشكل إلا بنية ظاهرة لمجموعات الخطاب، لأن هناك محاور أخرى يمكن النظر إليها لتتكامل على مستوى تحليل النص، وبتضافر الفرضيات الثلاث السابقة، يمكن أن نقف على شىء مهم من مستويات البنية النحوية والصرفية من خلال وجهة نظر يشكلها منهج اللغة الوصفى من ناحية، ومنهج التحليل البنيوى من ناحية أخرى، والذى يسهم فى التعرف على التركيب والبنى الوظيفية التى يشكلها من خلال العلاقات النحوية القارة فيه، والمكونات التى تسهم فى وجوده، كما يعتمد البحث على وصف التراكيب من خلال النص، أو بضعها فى جداول لتعين على تبيين وجهة النظر.

كما تتلاقى هذه الفرضيات بصورة أساسية مع أساس مهم من أسس النظرية اللغوية العربية، وذلك إذا افترضنا أن مجموع الإشارات التى تشكلها بعض المصادر العربية يمكن أن تبنى أساسا نظريا مهما، وبالأخص عند «عبد القاهر الجرجانى» وافتراضاته عن النظم والتعليق، والوظيفة النحوية واللغوية المتعددة الجوانب، إذ يقول: « وإذاعرفت أن مدار النظم

على معانى النحو، وعلى الوجوه والفروق التى لاتجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، أو نهاية لاتجد لها ازديادا بعدها، ثم اعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها، ومن حيث على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام، ثم بحسب موقع بعضها من بعض ، واستعمال بعضها من بعض[٨]

وبذا فإن طرح مسألة المفاهيم الموضوعية،وأثرها فى التركيب،أصبح من المسائل المهمة فى الدرس النحوى واللغوى، ويتلاقى مع الدراسات الحديثة بنفس طروحات بعض الجوانب النظرية فى الدرس النقدى القديم.

أولا: المكونات الأساسية فى التركيب السردى

لن يقودنا الحديث عن المكونات الأساسية فى تركيب الخطاب السردى فى الشعر إلى النحو بصورة مباشرة، ولكن البحث يجعل من المكونات النحوية أساسا للحديث عن المستوى التركيبى للسرد، وكيف تأثرت السرود المختلفة بتلك المكونات، وكيف تأثرت تلك المكونات بالسرود المختلفة، بالإضافة إلى الحديث بصورة أساسية عن وظيفة المكون الأساسى للتركيب كما يقدمه النص.

فالمكون الأساسى فى التركيب النصى يتشكل فى الأصل من البؤرة النحوية، والتى تقوم بها الوحدة اللغوية، والتى يتشكل على أساسها دور المسند إليه فى التركيب ، بالإضافة إلى تشكيل المحور الوظيفى متمثلا فى قصدية هذه البؤرة النحوية، والتى يحددها الشاعر فى النص، على حين يعمل المتلقى خارج النص على تحديد البؤر الخطابية الأخرى[٩]

كما تعمل طبيعة السرد الممثل للخطاب على تشكيل المحور الذى تدور فى فلكه البؤرة النحوية من جانب، ويعمل السارد من

جانب آخر على تشكيل هذا المحور مأخوذا بفعل اللغة وقوتها ، بالإضافة إلى الضرورة الفنية، والتى تتمثل فى طبيعة الخطاب الشعرى بشكل عام.

ومن السرود التى تقوم بتمثيل هذا الطرح النظرى ، سرد توهم الحكاية، والذى يتداخل مع سرد الأنا بحركتها ، واعتمادها على رؤية السارد فى تشكيل أهم مكون تركيبى فى الخطاب ، كما أن طبيعة الخطاب فى شعر التفعلية تقوم بدور فى الاعتماد على بؤرة نحوية يمثل بها السارد نقطة ارتكاز نحوية، وذلك لأن طبيعة الخطاب فى هذا الشعر تشكل كلا عضويا متماسكا.

حين خرجت أول المساء/ مسلوبا كأنى رجل غيرى،/ وهذه المدينة غريبة على/ كانت هناك امرأة مجهولة/ فى طرف المدينة الآخر تسعى/ - دون أن تدرى - إلى/ كنت أرى مثلثات قمم الأهرام فى الغرب/ ترق مثل غيمة وتفنى/ وذؤابات الشجر/ تلفها أجنحة الليل رويدا/ والمصابيح تضاء بغتة/ فيختفى ما كان يبدو فى النهار/ وتنهض المدينة الأخرى من العتمة والنور/

ويقبل النهر / يعرض فيها جسمه العارى/ وينفث
البخار/ على مياه تتوالد المصابيح عليها صورا
بعد صور/ ويفتح الشرطي للمجهول والصدفة /
أبراج المدار(١٠)

فالبؤرة النحوية المفترضة، والتى تشكل المحورالأساسى الوظيفى للتركيب فى النص، وتمثل متكأ نحويا وخطابيا، وتفتح مستويات النص التى تتمثل فى البداية فى قوله: «حين خرجت أول المساء»، وفيها يقدم الشاعر رؤيته السردية من خلال الفعل الماضى، الذى ينتمى للحركة البدنية التى تميل إلى وجود حدث، وتعمل تاء الفاعل على إضافة كل معطيات النص للفعل الماضى المتصل بالسارد، ثم يتبع هذا المكون الأساسى تركيبا ثانويا يعمل على إضاءة سابقة يتمثل فى وضع الحال على هذه الهيئة فى قوله: «مسلوبا » ثم فى التركيب الإخبارى والذى يمثل بدوره تابعا للفعل المسند فى البداية فى قوله:« وهذه المدينة غريبة على».

فالحركة النصية تعتمد على دور الفعل فى عملية الإخبار فى البداية، ثم يتحول التركيب إلى الفعل المضارع ليلتقط المشاهد المختلفة داخل الصورة الأساسية، فنرى المراوحة بين أفعال

مثل: «كنت، أرى، ترق، تفنى، تلفها، فيمتفى ، تنهض، يقبل ، يعرض ، ينفث، تتوالد، يفتح» وبرغم غلبة حركة المسند إليه بدور رئيسى، بالإضافة إلى أن كل فعل منها يعمل كمسند إليه للجملة التى يمثلها ،وإذا كانت الجملة الفعلية أكثر دلالة على الحركة من الجملة الاسمية يصبح ذلك دلالة على طبيعة التجربة فى النص من حيث حركتها (١١)

فالمكون الأساسى هنا مكون حركى، وهذا ما يجعل تشكيل الإسناد فى التركيب الأساسى: «حين خرجت أول المساء» محورا فى تحديد بنية النص التركيبية، إذ يستلزم التعبير المضمونى للنص تراكيب متشابهة، تبدأ بمكون أساسى فرعى يسهم فى فاعلية النص لحركة توهم الجكاية المسيطرة على السارد، وبالتالى يمكن أن نحدد لكل تركيب فرعى بؤرة نحوية من داخله، أو فى الجملة التى تليه، ولكن طبيعة السرد تبحث عن رؤية كلية للبنية التركيبية تمتص بعموم الدلالة فى التركيب السردى، وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار أن بداية التركيب يمثل دور المسند إليه فى النص، وتمثل التراكيب الفرعية الممتدة على مساحة النص ـ والتى تحمل نفس السمة الفاعلية ـ ويمثل البنية الصغرى للتركيب الفرعى، ثم التراكيب الفرعية والتى

تمثل بدورها البنية الصغرى لمجموع المتواليات النصية، فيظهر لنا من خلال النزول من أعلى التراكيب تشكيل «المكون الزساسى» مرورا بجسد النص ممثلا فى أفعال الحركة كإطار لتكوين الجملة الفعلية التى تشكل روح التركيب السردى، إذ إن هناك تطابقا فى أزمة الفعل المضارع السابق، وهذا التطابق يأتى من اتساق حركة الفعل السردى فقط بدون لواحق كفرع للتركيب الفرعى، وبه يمكن أن نؤول هذا الفعل بما يمرجه عن زمنه الأصلى إلى زمن حكاية السرد فى النص » فقد يظهر الفعل عاريا من اللواحق مكونا فقط من الجذع، ويتم بناؤه على أساس صيغة صرفية معينة تدل على زمن معين، وإذا عاينا علاقة الأصل الجذرى مع هذه اللواحق نجد أن وجود لاحقة معينة مسوغ بطبيعة الزمن الذى صرف إليه الفعل [١٢] وفى النص تملو الأفعال بصفة كلية من اللواحق عدا الفعل الماضى المسند إلى تاء الفاعل ، والذى يمثل جوهر التراكيب، وبالتالى فإن تحويل المعنى يتعلق بالبؤرة النحوية السابقة والبؤرة الخطابية التى قصدها الشاعر، حيث تتوزع الأخيرة بين رسم الصورة الثابتة للمشهد الحسى المنتمى إلى الذات، والذات بدورها تنتمى إلى الواقع، وبين محاولة إثبات الركون إلى هذه

الحالة أو هذا المشهد الذى يتوزع بين اليأس ممثلا فى الصورة الرمزية، وبين عرض هذا اليأس، فتقف خمس جمل اسمية فقط وسط اثنتى عشرة جملة فعلية لتشكيل الجو العام لحركة الخطاب، فالزمن النحوى له وظيفته فى السياق، ولكن البحث يعتبر أن وظيفة الفعل الصرفية إحدى التحولات التى يمكن أن تضيفها الصيغة على سير الخطاب السردى بصفة خاصة، لأن الوظيفة الصرفية والوظيفة النحوية كلتيهما تؤدى إلى معان وظيفية فى التركيب[١٣] وهذا يتفق مع حديث «بلومفيلد» عن البناء الداخلى للتركيب، لذا فإن التزام الشاعر بصيغة المضارع العارى من اللواحق تمثل اتجاها نحو جعل الوظيفة الصرفية أساسا فى تشكيل التراكيب النحوية، سواء كان هذا التشكيل بوعى من الشاعر، أو كان بوعى اللغة، ويمثل الآخر نسقا فى وعى الشاعر.

وفى الجدول الآتى نبين وصف المكون الأساسى، وعلاقته بالمكونات النصية الظاهرية.

م	المكون الأساسى «المسند إليه»	نوعــه	المكونات الأخرى التابعة «المسند»	نوعـــها
١	حين خرجت أول المساء	جملة فعلية ظرفية/ حالية إخبارية	- كانت هناك امرأة مجهولة - كنت أرى مـثلثـات قـمـم الأهرام	مكون أساسى معطوف/ جملة فعلية مكون أساسى معطوف/ جملة فعلية
٢	مسلوبا كأنى رجل غيرى		- ترق مثل غيمة - فيختفى ماكان يبدو	- مكون فرعى تابع/ فعلية - مكون فرعى تابع/ فعلية
٣	وهذه المدينة غريبة على		- تلفها أجنحة الليل رويدا - وتنهض المدينة الأخرى - ويقبل النهر - يعرض فيها جسمه العارى - وينفث البخار - ويفتح الشرطى المجهول	- مكون فرعى تابع/ فعلية - مكون أساسى تابع للأول - مكون أساسى تابع للأول - مكون فرعى تابع للمكون الثانى - مكون فرعى تابع للمكون الثانى - مكون أساسى تابع

وهنا يبدو أن هناك مكونات أساسية داخل المكون الفرعى والمكمل لصورة الخبر المجازى الذى يتكون من التراكيب الفعلية التابعة، وما يسند إليه من وظائف نحوية على مستوى التراكيب،

وبذا فإن ثمة تداخلا لكل مكون أساسى فرعى وما يسند إليه كقوله: «فيمتفى ما كان يبدو، وتنهض المدينة الأخرى» وبالتدقيق نرى أن هذه الجمل الفعلية معطوفة على الجملة «المسند إليه» فى بداية التركيب، مما يوحى بحركة المسند إليه مه بعض الصور المخبر عنها فى النص، والتى تمثل بدورها امتدادا لحركة المسند وتداخلها مع حركة المكونات الأخرى.

وإذا انتقلنا إلى أنواع السرود الممثلة لبؤرة الخطاب السردى، وهو السرد الحكائى، نجد أنفسنا أمام نمط من السرد يمثل البؤرة الخطابية الخاصة بالحكاية فيه طرحا سابقا على البؤرة النحوية، فإذا كان الذى يتحكم فى سير خطة السرد فى النص السابق يعد مكونا أساسيا عبارة عن الفعل المسند إلى تاء الفاعل، مع ما أعطته حركة الذات لقوة توهم الحكاية، فإن الذى يتحكم فى خطة التركيب السردى هنا هو الحكاية، فإن الذى يتحكم فى خطة التركيب السردى هنا هى الحكاية، حيث يعمل الحدث ، أو الفعل الحكائى كبؤرة نحوية تابعة لها، بما يتضمن هذا الفعل من أحداث وشموص، وبما يوحى به قصد السارد من عرض لخطة الحكى، وهنا تتحدد البنية النحوية والصرفية على أساسين: حركة الذات الفاعلة فى السرد، وحركة

فعل الحكاية عن الذات، لهذا فإن حركة الآخر، بما توحى من صيغ، تصبح أساسا خطابيا وتركيبيا.

ففى وصية «كليب» لأخيه «الزير سالم» من قصيدة «أقوال جديدة عن حرب البسوس» للشاعر «أمل دنقل» وفيها ـ كما سبق ـ تداخل لعدد من الأصوات السردية، نرى التشكيلات النحوية تتأثر بالبؤرة الخطابية العامة، وتصبح البؤرة النحوية متوارية مع توارى ذات السارد، وبالتالى فإن ما يعادل المكون الأساسى يصبح عاملا عمله فى الخطاب ، ويرى فى النص متوفرا فى المفتاحية الأساسية «لا تصالح» حيث تعد ـ بلاغيا ـ بمثابة المسند إليه من جهة، ومفتاحا لحركة النص التركيبية من جهة أخرى[١٤]

وكل ما يأتى بعدها يرتكز عليها نحويا ودلاليا، وتصبح التراكيب الفرعية لايمكن وضعها فى إطار غير التركيب الحكائى» وتسيطر عملية الإخبار على النص، فقوله:«لا تصالح» تركيب لجملة فعلية منفية فاعلها ضمير يتمثل ويشير إلى «الزير سالم» وكونها على لسان «كليب» يعطى لها فاعلا مجازيا آخر، فتتحدد معنى التراكيب بتحديد فاعله الأصلى، فى مقابل الوقوف على الفاعل النحوى، وقد حولت هذه الجملة الأساسية بقية

مكونات التركيب السردى إلى مقاطع شبه منفصلة يقوم العطف ـ الذى يؤدى معنى المشاركة ـ فى النص بدور وصل المكونات الفرعية ـ وتمثل المسند ـ للجملة الأساسية:

«لا تصالح/ ولو حرمتك الرقاد/ صرخات الندامة/
وتذكر / إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد
ولأطفالهن الذين تماصمهم الابتسامة / أن بنت
أخيك اليمامة/ زهرة ـ تتسربل فى سنوات الصبا ـ
بثياب الحداد/ كنت إذا عدت: / تعدو على درج
القصر/ تمسك ساقى عند نزولى/ فأرفعها ـ وهى
ضاحكة ـ / فوق ظهر الجواد/ ها هى الآن...
صامتة/ حرمتها يد الغدر / من كلمات أبيها/
ارتداء الثياب الجديدة/ من أن يكون لها ـ ذات يوم
ـ أخ/ من أب يبتسم فى عرسها / وتعود إليه إذا
الزوج أغضبها [١٥]

فإذا كانت الكلمة تحتفظ بمعناها المعجمى الخاص، فإن معناها السياقى وظيفى بالدرجة الأولى، والعلاقة بين الكلمة وقائلها علاقة نفسية، أما العلاقة بين الكلمة ومدلولاتها فإنها تتجه إلى المعرفية والمنطقية، وهذا يكسبها فى التركيب معنى

جديدا[١٦] ومن ثم تتحدد علاقة الكلمة التى تمثل المسند إليه فى النص، وهى جملة «لا تصالح» بأساسين:

الأول: علاقة الكلمة بقائلها وسياقها النفسى والاجتماعى

الثانى: دلالة الربط بمدلولاتها وسياقها التركيبى

ولأن المقام السردى فى النص هو المتحكم فى البنية النحوية والصرفية معا، فإن تداعى التركيب النابع من تداعى المقام، يتحكم فى النص ويشكله ويحدد سياقه ، فالحالة المباشرة التى انتجها فعل الأمر دلاليا فى النص، جعلت من طبيعة هذا التداعى مركزا لحركة النص، وهكذا فإن المكون النصى الأساسى فى جملة «لاتصالح» يميل إلى درجة تشكيل تركيب بالحالة الخطابية الغائبة، وذلك من خلال الوحدات الفرعية:

١ـ «ولو حرمتك الرقاد صرخات الندامة» : جملة شرطية يكملها التأويل المحذوف والمقدر فى النص

٢ـ «وتذكر» : جملة فعلية إنشائية والمراد بالخطاب الالتفات إلى الفاعل المضمر فى «لاتصالح»

٣ـ «كنت إذا عدت» : جملة فعلية إخبارية تعتبر أساسا لجمل فرعية أخرى وهى:

أ ـ تعدو على درج القصر: جملة فعلية تتصل بالسابقة

ب ـ تمسك ساقى عند نزولى: جملة فعلية تتصل بالسابقة

ج ـ فأرفعها : جملة فعلية إنشائية

٦ـ «من كلمات أبيها»: شبه جملة لاحقة بسابقتها

٧ـ «ارتداء الثياب الجديدة»: جملة اسمية إنشائية

٨ـ «من أن يكون لها ـ ذات يوم أخ ـ: جملة فعلية إنشائية تفسيرية

٩ـ «وتعود إليه إذا»: جملة فعلية تتضمن الشرط والجملة التى تمثل التركيب الأساسى أيضا. ممثلة الحالة المسند إليه جملة طلبية مجزومة، والجزم حالة إعرابية تمتص بالأفعال، لأنه فى أصله اللغوى يتضمن القطع الحرف أو الحركة عند آخر الفعل[١٧]. وهذا القطع المادى فى الحركة يقابله ـ من وجهة نظر ـ قطع وظيفى لدلالة التركيب والموقف الذى يمثله السارد، مع ملاحظة أن جميع الجمل الفعلية مبدوءة بالفعل اللازم، وهى صرفية تشترك مع الوظيفية النحوية ـ الجزم ـ فى حالة اكتساب الخطاب صفاته المعنوية، حيث يوحى ذلك بإرادة العجز عند السارد، كما يوحى أيضا بتملك المخاطب لزمام المبادرة فى الفعل، بعكس ما إذا كانت الأفعال متعدية، فإنها تنحو إلى جانب الحركة التي يقوم السارد بالعمل من خلاله، إذ تقتصر

بنيـة التـركـيب الفـعليـة على خلوها من المفـعـول به الذى يمـثل امـتدادا قـويا للمـعنى، ممارسا لدوره الخـاص ، وتميل القـاعدة النحويـة إلى عدد من المعانـى المتصلة بالتركيب[١٨]، أما من حيث اقـتسام التراكيب فى النص، بين حـركة الجـملة الفـعلية ـ وهـى تنتـمى إلـى ذات الســارد وذات المتلقـى ـ وبين حــركــة الجــملة الاسمية والتى تشير إلى الآخر فى النص، وهـو تشكيل يميل إلى علاقة السارد بالمقام الذى يمثله، بالإضافة إلى أن الأسماء فى التــركـيب الســردى جـاءت فى إطـار الإضــافــة إلى التــركـيب الأساسى، ومـعطوفـة مـجازيا على الفاعل المضـمـر «أنت فى «لا تصـالح»، مما يجـعل اسـتقـلال الاسم فى أحـد المبـانى النحـوية الرئيسية غـير وارد، وإنما العـلاقة الإعرابيـة هـى التـى تعطى له هذا الاستقلال عن الفعل، وهـنا نحتاج إلى جدول تمثيلى لمجموع القراءة النـحوية اللفظيـة والمعنوية[١٩] والتى يمكن أن تتضـح من خـلال الوحـدات السـردية وعـلاقـتهـا بالسـيـاق، وهذا يقف إلى جانب الافتراض القائل بأن مـركز الخطاب السردى المتمـثل فى الحكاية هو الأكثر تأثيرا وتشكيلا لتراكيبه النحوية التابعة له، والتى تتحكم بدورها فى آلياته المنتجة للسرد، وهو طـرح يتفق مع نظريـة التعليق المبثوثة فى كتابات الجـرجانى فـيما يتصل بالقرائن اللفظية والمعنوية.

م	التركيب	نوع القرينة	مدلولها
١	لاتصالح	لفظية ـ الإسناد	الرفض
٢	ولو حرمتك الرقاد		
	صراخات الندامة	معنوية ـ التفسير	تفسير الرفض
			وتقرير الحالة
٣	وتذكر	معنوية لفظية ـ	
		الفاعلية والتفسير	« « « « « « « «
٤	إذا لأن قلبك للنسوة	لفظية، الربك بالشرط	« « « « « « « «
٥	أن بنت أخيك اليمامة	لفظية، الربط المعنوى	« « « « « « « «
٦	كنت إذا عدت تعدو	« « « « « « « «	« « « « « « « «
٧	تمسك ساقى عند نزولى	« « « « « « « «	« « « « « « « «
٨	فأرفعها ـ وهى ضاحكة	لفظية معنوية، لا فاعلية	« « « « « « « «
٩	هاهى الآن صامتة	معنوية ـ دلالة على الحالة	المرارة والرفض
١٠	حرمتها يد الغدر من		
	كلمات أبيها	« « « « « « « «	« « « « « « « «
١١	ارتداء الثياب الجديدة	« « « « « « « «	« « « « « « « «
١٢	من أن يكون لها ـ		
	ذا يوم أخ ـ		
١٣	من أب يبتسم فى عرسها	لفظية ـ الربط المعنوى	« « « « « « « «
١٤	وتعود إليه إذا الزوج أغضبها	« « « « « « « «	« « « « « « « «
		« « « « « « « «	« « « « « « « «

أما إذا اتجه التركيب السردى لتكوين المشهد، فإن السرد فى هذا الوقت ينتجه المكون الأساس فى النص من خلال المشهد نفسه، ويتحول المكون الأساسى فى إطار القرائن النحوية اللفظية، أو المعنوية إلى إطار الموقف التصويرى فى النص، لأن السارد فى ذلك الوقت لا يحيل إلى دلالة نصية قد حددها كما فى النصوص السابقة، ولكنه يميل إلى دلالة منتجة لنفسها من خلال المفردات المشهدية فى النص، سواء كان هذا المشهد مشهدا واقعيا، أو كان مشهدا متميلا يضفر فيه الشاعر بين السرد الوصفى التصويرى وبين المناجاة النفسية.

يقول الشاعر:

رأيتهم ينحدرون فى طريق النهر / لكى يشاهدوا
عروس النيل - عند الموت - فى جلوتها / الأخيرة/
وانمرطوا فى الصلوات والبكاء/ وجئت ... بعد
أن تلاشت الفقاقيع ، وعادت الزوارق/ الصغيرة/
رأيتهم فى حلقات البيع والشراء/ يقايضون الحزن
بالشواء!/ ... تقول لى الأسماك/ تقول لى عيونها
الميتة القريرة... أن طعامها الأخير.. كان لحما
بشريا.../ قبل أن تجرفها الشباك/ يقول لى الماء

الحـــبـيس في زجــاج الدورق اللمـــا ع/ أن كلينا
يتبادلان الابتلاع!/ تقول لي تحنيطة التمساح فوق
باب المنزل المقابل/ أن عظام طفلة... كانت فراش
نومه في القا ع!![٢٠]

فالبناء التركيبي للنص يقوم على عدد من الآليات:

أولا: التصور العام للمشهد من خلال رؤية الذات له، حكاية عن الماضي في قوله: «رأيتهم ينحدرون ، رأيتهم في حلقات البيع» كمكون أساسي في تشكيل دلالة التركيب من ناحية وفي تعيين مبدأ الإحالة في النص اعتمادا على مبدأ المجاورة في توليد الدلالة في التركيب من ناحية أخرى[٢١]

لأن التصور الذي اعتمد عليه الشاعر في تكوين التركيب الإجمالي للنص تصور تراثي حكاية عن المصريين القدماء في احتفالتهم بأعياد النيل، وبالتالي فإن الرؤية البصرية لمجمل المشهد هي التي تسهم في تحديد الدلالة الكلية المنتجة للتراكيب السردية، فالذات تحيل على الموقف في قوله: رأيتهم ينحدرون ، رأيتهم في حلقات البيع، ثم يميل الموقف إلى بقية التراكيب، فالجملة الثانية في قوله: لكي يشاهدوا عروس النيل، تركيب فعلي يفسر حركة الانحدار في التركيب الأول، وفي الجملة

الرابعة فى قوله: « وانمرطوا فى الصلوات والبكاء»، تركيب فعلى يتصل بالتركيب السابق له مباشرة عن طريق الضمير العائد فى جملة «وانمرطوا» ثم يرتد الشاعر مرة أخرى إلى الذات كأساس ثابت لحركة الأفعال فى قوله: «وجئت» .. بعد أن تلاشت الفقاقيع، ثم يعود بعد ذلك لمشهد فرعى داخل المشهد الأصلى من خلال قوله: «رأيتهم» وينتج الشمهد فى هذه المرة عددا من التراكيب التى تتصل به كنتيجة له فى قوله: «يقايضون فى حلقات البيع..» ثم يستمدم الشاعر آلية تصويرية ممتلفة لاتعتمد على الرصد المباشر، ولكنها تعتمد على حركة الأشياء، كما يراها هو، وينتج فى هذا التتبع عددا من التراكيب التى تتصل بالمشهد ، وتفسره كرؤية للسارد نفسه فى قوله: «تقول لى الأسماك، تقول لى عيونها، يقول لى الماء، تقول لى تحنيطة التمساح» معتمدا على الفعل المضارع، والذى يعقبه بإضافته إلى الذات متمثلة فى كلمة : «لى» ثم يعقبه فاعل ظاهر يمثل فى نفس الوقت جزءا من المشهد التابع لمشهد عروس النيل، وهؤلاء الفاعلون هم: «الأسماك» عيونها، الماء، تحنيطة التمساح» وترتبط كل هذه الوحدات السردية بدلالة الحزن الذى لف عروس النيل فى حالة الإلقاء.

فالشاعر اعتمد فى بداية النص على الضمير المتصل «تاء الفاعل» ليعطى إحساسا بالهيمنة على التركيب، حكاية عن المصريين القدماء، ثم تحول إلى الحديث عنهم بضمير «واو الجماعة» مدللا على الكثرة من جهة، وعلى المشاهدة فى الجموع من جهة، حتى تحول عنهم إلى مفردات المشهد، ليجعل من الفعل المضارع الوجه التركيبى الثانى بعد حكايته بالماضى، سواء عن ذاته أو عن الآخر فى النص فى قوله: «رأيتهم، ينحدرون، يشاهدوا، انخرطوا، رايتهم» ثم يلتفت إلى المضارع فى قوله: «يقايضون ، تقول لى، تقول لى، تقول لى» ليعيد إلى ذاته دور المكون الأساسى باعتباره حاضرا فى المشهد منذ البداية بل إن دوره يتحدد أصلا فى الحكاية عن المشهد، وبذلك يتقاسم المكون الأساسى هنا خطان رئيسيان هما: المفردات الحكائية التى أسهمت فى التركيب السردى للمشهد، والذات الساردة المحددة لإمكانيات المشهد. وفى الجدول التالى نحدد المكونات الأساسية والقرائن المختلفة التى تربط بين العلاقات النحوية فى النص.

م	التركيب	نوع القرينة	مدلولها
١	رأيتهم ينحدرون في طريق النهر	السياقية في المشهد	الوصف للحال
٢	لكي يشاهدوا عروس النيل	معنوية/ التعليل	الوصف للحال
٣	وانخرطوا في الصلوات والبكاء	السياقية فيالمشهد	الخوف والحون
٤	وجئت بعد أن تلاشت الفقاقيع	السياقية في المشهد	إنجاز للذات
٥	رأيتهم في حلقات البيع	السياقية في المشهد	الوصف للحال
٦	يقايضون الحزن بالشواء	معنوية/ الوصف	الانشغال واللامبالاة
٧	تقول لي الأسماك	السياقية في المشهد	تأويل للموقف
٨	تقول لي عيونها الميتة	السياقية في المشهد	تأويل للموقف
٩	أن طعامها الأخير كان لحما بشريا	معنوية/ التوكيد	السخرية من الموقف
١٠	يقول لي الماء الحبيس	السياقية في الشمهد	السخرية من الموقف
١١	تقول لي تحنيطة التمساح	السياقية في المشهد	السخرية من الموقف
١٢	فوق باب المنزل المقابل	السياقية في المشهد	السخربة من الموقف
١٣	أن عظام طفلة كانت فراش نومه في القاع!!	معنوية/ التوكيد	نتيجة للموقف التصويري

فالمراوحة ظاهرة بين صيغة الخطاب المتصلة بهيمنة السارد في قوله: «رأيتهم، وجئت، رأيتهم، تقول لي» وصيغة الخطاب التي تتصل بمشاركة الآخر في الوحدات المتصلة بالضمائر

الدالة عليه فى قوله: «انخرطوا ، يقاضون» وفى كلا التعبيرين ينحو التركيب إلي القرائن الدالة على سياق المشهد كدلالة عامة للموقف، وإلى التأكيد على المعانى والصور والرموز الجزئية التى ساقها الشاعر كدوال للحالة التى يمثلها السارد فى النص، وهى تتصل كما يوضح الجدول السابق بالخوف ووصف الحال واللامبالاة، والسخرية من الموقف ، وهكذا يجعل السارد من المكون الأساسى مركز دلالة فى التركيب، وإنجازا للذات والآخر من حيث الدلالة فى النص.

ثانيا: الصيغة والرابط النحوية فى السرد الشعرى

إن دور الصيغة كبناء صرفى له خصائصه الدلالية والبنيوية يؤثر بصورة كبيرة فيوضع التركيب، وفى ربطه ببقية العناصر المشكلة له، وبالمعانى الوظيفية التى يطرحها لأن عناصر التركيب النحوى تترابط فيما بينها فى داخل هذا التركيب ، بحيث تكون قادرة على أداء المعنى المقصود، وهذا الترابط يعتمد على عناصر كثيرة مقامية تؤخذ من النص، سواء أكانت معنوية أو لفظية، ومقامية أو حالية تفهم من خارج النص وسياقه، وهذه العناصر تؤدى وظيفة الدلائل أوالقرائن التى تعين على إدراك عملية الترابط «التعليق القائمة»(٢٢)

وتطبيق هذه العناصر مع إحدى الظواهر التركيبية الأساسية ممثلة فى وجود «صيغة» لها دلالة نحوية وصرفية متعلقة ببنية التركيب، ولها دور فى اتساق الخطاب وتوجيهه، يجعل من التراكيب بنية واحدة تمثل وجهى الخطاب ، بالإضافة إلى علاقة هذه الصيغة بالروابط النحوية داخل السياق النصى مما يجعل من القرائن النحوية أساسا فى عملية الفهم والتأويل الخاص

بالتركيب السردى، كما يتحدد دور الربط بين هذه القرائن والصيغ التركيبية بما يعد قرينة لافتة، والتي تدل على الاتصال بين الصيغ المختلفة، وعلاقة هذا الربط بوسائل متعددة، منها، الضميرالعائد، والحرف ، وإعادة اللفظ والمعنى، واسم الإشارة، والتعريف، ودخول أحدى الصيغ فى عموم الأخرى وأدوات العطف[٢٣]، ودخول إحدى الصيغ فى عموم الأخرى وأدوات العطف[٢٤] . وعند تحليل النص تحليلا يمس بنيته النحوية والسياقية يجب أن نأخذ فى الاعتبار التساؤل الثاني: هل جاء التركيب السردى على هذه الصورة ليحقق شيئا ما؟ وذلك لأن وجود التركيب على هيئة ما له بالطبع ضرورة فنية ومعنوية تتصل بالسرد ونوعه فى الخطاب، وتتصل بعلاقة السارد بما يمثله من مقام لغوى وخطابى.

ففى السرد الذى ينحاز به الخطاب إلى جانب المشهدية القائمة على الحذف والتعميم والاختيار والتخصيص، تؤدى الصيغ التركيبية دورا فى وضع النص، وبالأخص إذا اعتمد السارد على طرح رؤيته الخالية من الروابط النحوية:

الليل أخطبوط/ مدينتى فى الليل تدعى الهدوء/
لكننى أموء/ كقطة جريحة فى البرد/ مدينتى

أبراج/ والبرد كرباج/ مشيت طول اليوم/ كما
مشيت كل يوم/ في الليل والنهار/ بغير مأوى
يامدينة السواح/ ياجعبة الجراح[٢٤]

يتضح من خلال هذا المشهد النفسي أن ثمة انفصالا بين الذات «السارد» الموضوع، النص» حيث يقوم التركيب على المراوحة بين السرد التشخيصي والوصفي عبر عدد من الوحدات الاسمية ، «تسع جمل اسمية» وجملتين فعليتين، وتقوم بنية النص على توالى هذه التراكيب بلا روابط لفظية في السطور التالية: «الليل أخطبوط، مدينتي في الليل، لكنني أموء، مدينتي أبراج،مشيت طوال الليل، كمامشيت كل يوم، في الليل والنهار» وبرابط لفظي في الوحدات التالية: «كقطة جريحة في البرد، والبرد كالكرباج» حيث يمثل الرابط المعنوى الدور الحاسم بين مفهومي التخصيص والاشتراك واعتماد الشاعر على الجو النفسي، لذا فإن ما ينتجه النص من اتساق كمي ووظيفي هو الذي يشكل البنية النحوية، فالوحدة الصيغية المتمثلة في قوله: «الليل أخطبوط» تمثل العنصر المكون لبنية التركيب معرفيا ووظيفيا، لأن بقية التركيب تعتمد على العطف المجازى الخالي من الرابط لتجتمع مكونات البنية الدلالية للنص،

كما في الوحدات: «مدينتي في الليل، لكنني أموء،مدينتي أبراج» فتصبح الحكاية المشهدية معتمدة على طرح الذات للتراكيب ، وبالتالي تكمن الاسمية في أغلب التراكيب، حتى في التراكيب التي تمالف الصيغة وتعد متكأ للمطاب، فإن اتساقها من ناحية المقام النصى، والحالة التي يمثلها السارد تعد وظيفة تركيبية لها دلالتها الخاصة، كما أن هذا النمط من الجمل القصيرة المتشابهة كميا، ودلاليا تؤدى دورها في حصر المعاني الوظيفية النصية[٢٥].

ويمكن حصر هذه الدلالات بين السكون واليأس والتوتر الناتج عنه من جهة أخرى، فهناك ست جمل اسمية تعتمد على وحدة اسمية كاملة «مسند إليه + مسند وهي: الجمل الأولى والثانية والثالثة والرابعة والخامسة والسادسة والعاشرة، وثلاث وحدات متساوية تحتاج إلى تأويل يقوم مقام المسند الغائب فيها، ووحدتان اسميتان متشابهتان تحتاجان إلى تأويل أيضا، وهكذا يتحقق في النص نوع من الاتساق الكمي على مستوى التركيب، والاتساق الوظيفي على مستوى البنية الداخلية لهذا التركيب، كما يتضافر توازي الوحدات المتشابهة في إحداث هذا المعنى الوظيفي، عن طريق الروابط الضمنية في أغلب الوحدات

السـردية، وهذا الاتسـاق المعنوى يوفـر للنص طرفـا آخـر للانسـجام[٢٦]، أما بالنسبة للرابط اللفظى فى قوله: كقطة «كاف التـشـبـيـه» والتى تجـعل من الوحـدة السـردية لاحـقـة ومكملة لسـابقـتـهـا، و«الواو» فى قـوله: «والبـرد كـالكرباج» حـيث تقـوم «الواو» بـين عناصـر خطاب مـا بمـعنيـين، الأول: ربط الأجـزاء ، والثـانى : تكثـيف الخطاب عن طريق الاخـتـزال[٢٧]، وعـلاقـة الاختزال هذه تمثل الوجه الصريح للعلاقة الضمنية القائمة على القـرائن النـحوية المضـمرة فى الخطاب ، وذلك عن طريق الربط المعنوى بينهمـا، لذا فـإن النتـائج التى نمـرج بـهـا من هذه الرؤية تتـركـز حـول دور السـرد، والمقـام النصى، والقـرائن الخـاصـة بالمشهد فى إحداث التراكيب على الوجه السابق، والجدول التالى يبين مـدى الاتسـاق التـركـيبى بين الوحـدات السـردية «الكلمـات والجمل» فى النص السابق.

م	الجملة	عدد الوحدات السردية «الكلمات المستقلة»	مدى الاتساق
١	الليل أخطبوط	وحدتان	تتسق مع الوحدة «٣، ٥، ٦، ٩، ١١»
٢	مدينتي فى البرد تدعى الهدوء	أربع وحدات	تتسق مع الوحدة «٢، ١٠»
٣	لكننى أموء	وحدتان	تتسق مع الوحدة «١، ٣، ٥، ٦، ٩، ١١»
٤	كقطة جريحة فى البرد	ثلاث وحدات	تتسق مع الوحدة «٤، ٧»
٥	مدينتى أبراج	وحدتان	تتسق مع الوحدة «١، ٣، ٥، ٦، ٩، ١١»
٦	والبرد كالكرباج	وحدتان	تتسق مع الوحدة «١، ٣، ٥، ٦، ٩، ١١»
٧	مشيت طول الليل	ثلاث وحدات	تتسق مع الوحدة «٤، ٧، ٨»
٨	كما مشيت كل يوم	ثلاث وحدات	تتسق مع الوحدة «٤، ٧، ٨»
٩	فى الليل والنهار	وحدتان	تتسق مع الوحدة «١، ٣، ٥، ٦، ٩، ١١»
١٠	بغير مأوى يامدينة السواح	أربع وحدات	تتسق مع الوحدة «٢، ١٠»
١١	ياجعبة الجراح	وحدتان	تتسق مع الوحدة «١، ٣، ٥، ٦، ٩، ١١»

ويصبح الرابط المعنوى أكثر تحملا لعبء التركيب فى النص، وذلك إذا اعتمد الشاعر على صياغة صرفية واحدة تضاف إليها كل الوحدات الممثلة فى التركيب من خلال السرد الذاتى الذى يشبه إلى حد كبير البوح النفسى، حيث يملو النص فى ذات الوقت من أية روابط سياقية، ويكتفى السارد برابط معنوى واحد، كما يتضح من النص الآتى:

ياملك الأمطار/ هبنى شارتك الفضية/ خذنى فى
حاشية الريح وعمدنى جنديا فى البرية/ علمنى
أسرار الماء/ نصبنى فى أعراسك عازف قيثار/
وامسحنى بالزيت الطيب واغسل قلبى[٢٨]

فالإضافة التى اعتمدت عليها التراكيب تتصل كلها بالنداء فى بداية المقطع فى قوله: «ياملك الأمطار» وتقف ياء النداء موحية بالبعد بين طرفى النداء، ثم يعتمد الشاعر بعد ذلك على نمط واحد من أنماط الصياغة الصرفية والتركيبية وهو فعل الأمر المسند إلى ياء المتكلم«هبنى،خذنى، عمدنى، علمنى، نصبنى ،وامسحنى» ويبدو من صياغة التركيب أن السارد جعل من الجملة الأولى فى قوله: «ملك الأمطار» بمثابة المسند إليه المجازى وبقية الوحدات السردية فى التراكيب المختلفة تقوم

مقام المسند، والذى يحتاج بدوره فى كل تركيب إلى تأويل خاص لمحذوف مقدر، كما تقوم الوحدة الأولى، «فعل الأمر المسند» في بداية السطور على أساس أنها مسند إليه، ويقوم الرابط المعنوى «النداء» بدور الصلة بين بقية التراكيب السردية.

ويتضح أيضا مدى الاتساق والانسجام الحادث فى المقطع بسبب البعد الصرفي والنحوى الواحد، ويؤدى هذا الانسجام إلى إعطاء التركيب صيغته الوظيفية، وتعطى معنى الاستسلام المضفر بالحركة التابعة للمنادى، فهو فى البداية يستسلم تماما لملك الأمطار، كرمز للقوى التى تسيطر على العالم وعلى ذاته، ثم يعطى مع كل تركيب جديد معنى يتصل بالروح الاستسلامية الكامنة فى نفسه، فنرى الوحدة الأولى تتعدى فى قوله: « هبنى شارتك، علمنى أسرار» ثم تتعدى بالروابط اللفظية فى قوله: «خذنى فى حاشية الريح، نصبنى فى أعراسك، وامسحنى بالزيت» وكون هذه الصيغ تقوم بدور المسند إليه، فإن النص يعطيها أهمية لما بعدها لكونها متصلة بضمير المتكلم، وكأن الشاعر يريد أن يجعل من «الياء» بصورة غيرمباشرة «مسندا إليه» يقوم بدور فعال من الناحية الدلالية، كما يقوم الفعل فى بداية الجملة مع ياء المتكلم بدور مهم فى تشكيل بقية الجملة،

كذلك فإن علاقة الإسناد ، وهى الرابط بين أجزاء التركيب الفعلية، تصبح قرينة معنوية عندما نفهم العلاقة الرابطة بين الجزئين المسند إليه «الفعل، والمسند المفعول + بقية التركيب» ولكن علاقة الإسناد أحيانا تحتاج إلى قرائن لفظية أخرى تعضدها ، فتلجأ حينئذ إلى مبانى التقسيم للفعل أو الفاعل، أو المبتدأ والخبر، أو مبانى التصريف، فتلمح إلى الشمصية، أو النوع، أو العدد ، وإلى العلامة الإعرابية(٢٩).

والملاحظ أن الصيغة الصرفية التى ابتدأ بها الشاعر قوله: «هبنى» نجدها فعل أمر مبنيا مسندا لياء المتكلم، يليها مفعول به «شارتك» ويشبه هذه الجملة قوله «علمنى أسرار الماء» بالنسبة للفعل المتعدى، وفى بقية الصيغ يكتفى الفعل فيها بياء المتكلم الواقعة فى محل نصب مفعول به، ثم يتعدى الفعل بحروف الجر إلى بقية محتويات الجملة، وبذا فإن الصيغة الأولى فى التراكيب بالاشتراك مع بعض الروابط اللفظية الأخرى المتمثلة فى «واو العطف فى السطر الثالث، وفى السطر السادس داخل التراكيب واغسل قلبى» تعطى معنى فرعيا آخر داخل التركيب، وكلها تعطى صورة لحالة اليأس مع القنوط الممتزج بالاستسلام كما يتمثل فى النداء.

وفى النصوص السردية تحتل الصيغة بمبناها الصرفى والنحوى البنية السطحية والعميقة للنص وتقوم بتشكيل الأبعاد الدلالية الخاصة به، وتؤدى دورا شكليا جماليا من ناحية، ودورا وظيفيا دلاليا من ناحية أخرى، حيث تعمل الصيغة على جلب أغلب المعطيات الجمالية التى يتوقعها القارئ من النص، ويؤدى السارد بهذه الصيغة جوا تشميصيا تمتزج فيه الحكاية الرمزية القائمة على إعطاء الرمز الأصلى عددا من المعانى الوصفية والتفسيرية كما يتضح من نص الشاعر «محمد إبراهيم أبو سنة»:

تقابلا.. فابتسما/ تكلما... واحتدما/ تعانقا/
تماوجا/ وارتطما/ تفجرا .. هوى/ ريحا...
دما/ تناغما كأنما/ هما/ لحنان صاعدان للسما
/ وحلقا / نجمين أزرقين/ طائرين أخضرين /
مثلما / تفتحا... تداخلا/ كغيمتين / برعما (٣٠)

فالصيغة الأساسية فى النص «الفعل الماضى المسند إلى ألف الاثنين، والتثنية فى الأسماء» تقوم بدور كبير فى تشكيل مجمل التراكيب تشكيلا صوتيا ونحويا ودلاليا، وذلك فى هذا النوع من السرد المتوازى والمتداخل من ناحية الكم، سواء على

مستوى الأفعال ، أو على مستوى الأسماء، حيث يبلغ عدد الأفعال المسندة إلى ألف الاثنين اثنى عشر فعلا كلها مكتفية بنفسها «تقابلا، ابتسما، تكلما ، احتدما تعانقا، تماوجا، ارتطاما، تفجرا، تناغما ، حلقا ، تفتحا، تداخلا» وتعتمد هذه الأفعال بدورها على ضمير الغائب «هما» كرابط أساسى بينها ، مع أن ألف الاثنين يقوم فى بعضها بدور الفاعل المتصل، وهذا الضمير تتوافر فيه سمات الشمص والعدد والجنس، كما أنه بهذا الوصف يمكن أن تسند له قيم تكتسب بدورها من من السياق، وضع الفعل والضمير المتسق به كمفردة واحدة، يعين بدوره كل مفردة فى النص ودورها بإزاء المفردات الأخرى فى ذلك التركيب(٢١).

فإن كان الفعل المسند هو الذى يحدد هوية النص، فهناك - أيضا - خمس وحدات للمثنى تقوم بدور مساعد فى تنسيق الخطاب، فالأفعال المكتفية بنفسها تقوم بدور المسند إليه والمسند فى الوقت نفسه، وهذا التداخل بدوره يعطى صورة جمالية ونفسية، لعلاقة الأفعال ببقية التراكيب، وبعض الأفعال تفرز صيغا أخرى مثل «تفجرا ، هوى، ريحا، دما، وحلقا ، نجمين ، طائرين» وهى أحوال وأوصاف للصيغة الأساسية «ألف

الاثنين» وفى الجدول التالى نبين الفعل وقرينته ودوره فى السياق.

م	الصيغة	قرينتها	دورها فى السياق	دلالتها
١	تقابلا	معنوية ـ ضمير الغائب	مكون أساسى	
٢	ابتسما	معنوية ـ ضمير الغائب	مكون فرعى	دلالية
٣	تكلما	معنوية ـ ضمير الغائب	مكون أساسى	
٤	واحتدما	معنوية لفظية ـ العاطف والضمير	مكون أساسى	
٥	تعانقا	معنوية ـ الضمير العادى	مكون أساسى	
٦	تماوجا	معنوية ـ الضمير العادى	مكون أساسى	
٧	وارتطما	معنوية لفظية ـ العاطف والضمير	مكون فرعى	
٨	تفجرا	معنوية لفظية ـ الضمير والمفعول	مكون فرعى + أساسى	معجمية
٩	تناغما	معنوية ـ الضمير العائد	مكون فرعى + أساسى	
١٠	حلقا	معنوية لفظية ـ العاطف والمفعول	مكون فرعى + أساسى	
١١	تفتحا	معنوية ـ الضمير العائد	مكون فرعى + أساسى	
١٢	تداخلا	معنوية لفظية ـ الضمير والجار والمجرور	مكون فرعى + أساسى	

فنلاحظ أن القرائن المعنوية هى التى تتحكم فيربط وارتباط الوحدات السردية المتمثلة فى الأفعال المضارعة والماضية الملحقة بضمير المثنى، وهذا يعنى أن الشاعر اعتمد على قوة اللفظ والمدى الذى يحققه فى التركيب النصى بصفة عامة من خلال حالة التعدية التى تقع فى إطارها معظم الأفعال ـ كما سبق ـ

وأما الأفعال اللازمة فهى أيضا تتعدى بمدلولها فى النص، وإن كانت مكتفية بذاتها، فإنها ترتبط دلاليا والقرائن المعنوية، لتجعل من النص تركيبا سرديا متصلا ومتواصلا من حيث الشكل والمعنى، ومن حيث إنه يعبر بطريقة لازمة عن الحالة والموقف السرديين اللذين يسوقهما الشاعر، باعتباره هو المنجز الأساسى فى النص، وبالإضافة إلى تضافر الصيغة النحوية يمكن استغلال إمكانات الصيغة استغلالا جزئيا، فعلى سبيل المثال: يمكن عزل وظيفة الفعل المتعدى عن وظيفة الفعل اللازم، كما يمكن الاستفادة من الوحدات التى تشكل صيغا مستقلة «مسندا إليه ومسندا» وبالتالى يمكن التعرف على الدلالات التركيبية الخاصة بكل صيغة، وبالتالى تمتلف وحدات سردية مثل قوله «تقابلا، فابتسما، تعانقا، تماوجا، ارتطما» بحيث يمكن الكشف عن المعنى الداخلى الذى تقوم الصيغة بإنتاجه، باعتبارها غير معتمدة على غيرها فى ذلك بفعل خاصية اللزوم فى النص، وهذا الاختلاف يميزها عن وحدات أخرى مثل قوله: «تفجرا، هوى، ريحا، دما، وحلقا نجمين أزرقين، طائرين أخضرين» حيث يقوم الفعل بدور البناء الأساسى للنص، ويقوم بتوزيع المعنى على نفسه وعلى غيره، وبالتالى فإن تجاور الأفعال

بلا روابط سياقية لفظية يجعل من وجودها بناء خاصا وإيقاعا أكثر خصوصية بما تحمله من صفات صرفية وجمالية. وقد يبتعد الشاعر عن الصيغة الواحدة معتمدا عليها فى تشكيل بنية الخطاب السردى، ولكنه فى الوقت نفسه يعتمد تركيبا إنشائيا كاملا، وفى صيغة واحدة تتسق اتساقا كاملا، وتتوازى لينتج كل تركيب دلالة خاصة، تجتمع تحت دلالة الموقف العام فى النص، وهنا يتحول البناء إلى التركيب الذى يعتمد عليه الشاعر، وهو وجه يراوح بين الاتساق الكمى للتركيب، وبين دلالة الصيغة.

وإذا كانت الصيغة فى النص السابق تعتمد على العلاقة الصرفية فى جلب وإنتاج المعنى، فإنها فى النص التالى تستمد قوتها من هيئة التركيب التى جاءت عليه، كما أن الدلالة تتوزع بدورها على كل كلمة فى التركيب، بالإضافة إلى المعنى الذى يعطيه التركيب فى هيئته الكاملة.

يقول «محمود حسن إسماعيل»:

ماذا وراء النفس المقطوع، من أغصانه الآفلة،

الثاكلة الحفيف... بين الحنجرة؟

ماذا وراء الزفرة المطرودة الكيان، والزمان،

من وجودها المخدوع... حول المجمرة؟

ماذا وراء النظرة الموءودة الشعاع، والوداع...

فى أجفانها المشدوهة المسمرة؟

ماذا وراء اللحظة السارقة، المسروقة الرنين...

من دقتها المندحرة؟

ماذا وراء الرعشة الخرساء، والفأس بكف الغيب...

تهوى فوق جذع الشجرة؟[٣٢]

فالنص هنا يميل إلى عدد من التشكيلات التى تسهم فى بنائه على نحو تركيبى فاعل:

أولا: التركيب الاستفهامى الإنشائى فى بداية السطر الشعرى، وهو بدوره ينقسم إلى عدد من التركيبات المساعدة، والتى تجعل من البيت كله تركيبا استفهاميا خالصا، فقوله: «ماذا وراء النفس المقطوع؟» والمفصول عن الجملة التى تليه بفاصلة توحى بأن التركيب الأصلى مازال قائما، بالإضافة إلى أن بداية التركيب تستقطب معظم المعنى، وذلك لأن التراكيب تتصل اتصالا كبيرا بالمقام الذى تمثله، وهو مقام الموت، وفى بقية التراكيب يعمد السارد

إلي ذكر الصيغ التى تعمق رؤية الموت فى بداية التركيب، ففى السطر الأول كان الاستفهام يعطى صورة لانقطاع النفس، فيشبهه بالشجرة المنزوعة الأغصان، وفى السطر الثانى فى قوله: «ماذا وراء الزفرة المطرودة الكيان» ينوع السارد التعبير عن انقطاع النفس، وكذلك يفعل فى حديثه عن النظرة الموءودة الشعاع، واللحظة السارقة المسروقة، والرعشة الخرساء.

ثانيا: يتحقق للنص اتساقه عن طريق الإحالة إلى سياق نصى واحد وهو الموت، وهذا يجعل كافة التراكيب فى النص تصل بالنص إلى دلالة واحدة متعددة الجوانب.

ثالثا: ومن ناحية الاتساق الكمي فإن الشاعر اعتمد أداة الاستفهام المجاورة للظرف المضاف، ثم يعقبه بالمضاف إليه، ممثلا لوصف إنسانى تؤدى دلالته إلى الموت،ولكنه بعد المضاف ينوع بين الوصف وبين الوصف والعطف والجار والمجرور، فنرى:

١ـ النفس المقطوع، من أغصانه الآفلة

٢ـ الزفرة المطرودة الكيان، والزمان

٣ـ النظرة الموءودة الشعاع، والوداع

٤ـ اللحظة السارقة،المسروقة الأنين

٥ـ الرعشة الخرساء والفأس بكف الغيب

فالجار والمجرور في البيت الأول يمثل امتدادا لدلالة انقطاع النفس، المعطوف في البيت الثانى «الزمان» يمثل امتدادا معادلا للكيان، والمعطوف «الوداع» فى البيت الثالث، يمثل امتدادا مرادفا للفقد، والوصف فى قوله : «المسروقة الأنين» يعطى معنى الضياع، والمعطوف والجار والمجرور والمضاف فى البيت الخامس يجمع الدلالات السابقة، وكلها تنسجم مع دلالة الموقف العاموهو «الموت» كما أن الحذف أيضا يسهم فى تشكيل النص، لأن هذه الاستفهامات كلها محذوفة الإجابة، ولأن الإجابة عن اسم الاستفهام يكون بتعيين المطلوب، فإنكل استفهام يحتاج إلى إجابة خاصة به، وكلها يمكن أن تجمع فى إجابة واحدة، وهكذا يطرح النص رؤية الحذف لتكون أبلغ ، حيث يتضاعف إحساس المتلقى بالفكرة، وإيحاء بدلالة أقوى من دلالة الذكر(٣٢).

ثم يلجأ الشاعر إلى حيل لغوية لينهى بها كل تركيب استفهامى بما يلائم بداية التركيب، فنراه فى البيت الأول ينهى التركيب بكلمة «الحنجرة» وهى تتوافق مع كلمة «النفس» فى بداية التركيب، وفى البيت الثانى ينهى التركيب بكلمة «المجمرة»

موافقة لكلمة «الزفرة» فى البداية، وهكذا، يبين الجدول العلاقة بين بداية التركيب ونهايته والدلالة التى يطرحها.

م	بداية التركيب	نهايته	الدلالة
١-	النفس المقطوع - صفة وموصوف	بين الحنجرة	موافقة
٢-	الزفرة المطرودة - صفة وموصوف	حول المجمرة	موافقة
٣-	النظرة الموءودة - صفة وموصوف	أجفانها المشدوهة المسمرة	موافقة
٤-	اللحظة السارقة - صفة وموصوف	من دقتها المندحرة	موافقة
٥-	الرعشة الخرساء، والفأس - صفة وموصوف + معطوف	جذع الشجرة	موافقة

فالصفة والموصوف كبداية للتركيب، ومكمل لحالة الاستفهام التى يبدأ بها السارد بداية فعلية فيقوله: ماذا وراء؟ فالصفة تمثل الحالة الخاصة للتركيب فى القطع والطرد والوأد، والسرقة.

ثالثا: المقام وتشكيل البنية النحوية والصرفية للسرد الشعرى

إذا كان التركيز فى المبحثين السابقين على تشكيل مستويات البنية النحوية من خلال التركيب نفسه، فإن محاولة استخراج سمات هذه البنية من ذاتها، والجنوح إلى تشكيل الموقف السردى وأثره فى اتجاه النص وحركته... هنا تنطلق من الموقف النصى من جانبه الخارجى، مضافا إلى ذلك التوقعات ، أو الاستجابات الأخرى، وأرها فى الأشكال والصيغ اللغوية، كما يقول «بلومفيلد» : إن المتكلم متأهب لاستجابة مستمعيه للموقف كله، وإن هذه المواقف والاستجابات تكونمعانى الأشكال اللغوية[٣٤] ، الأشكال النحوية «أكثر الأشكال استجابة لكلا الجانبين، وأكثرها ملاءمة لمثل هذه المواقف الكلية التى يواجهها الشاعر، موثرة فى اختياراته النصية، «لأن اللغة بوصفها نظاما رمزيا لا تمد الفرد بالمعانى، وإنما تمده بالنظام «المبنوى» الذى يعد الوسيلة المعينة على التعبير عن المعانى، لأن غاية اللغة الوضوح، ولا حيلة للمتكلم إزاء تلك القوانين المبنوية،

فهو مجبر على العمل بها، وإلا صار كلامه ملتبسا، والدليل على اختصاص المبانى لا المعاني بأمن اللبس، أن المتكلم حين ينطق بجملة فيها لبس، يكون ولاشك عالما بمعناها، إلا أنه يكون قد أخفق فى العمل وفق قوانين أمن اللبس المبنوية(٣٥). ويكون النص أكثر التصاقا بالعالم الخارجى، كما يكون هذا العالم أكثر تآلفا مع أجزائه بتقاربه مع النص، ولأن النص ما هو إلا موقف لغوى، وهذا الموقف إنما يتحدد انسجامه بعدة عوامل:

الأول: اتساقه الخارجى، وتمثل فيه علاقته بالعالم أهم مراحله.

الثانى: اتساقه الداخلى، وتمثل فيه العلاقة العضوية بين أجزائه أهم مراحله.

الثالث: مدى الارتباط بين هذين الاتساقين وتعبيرهما عن النظام اللغوى والرمزى الذى يصدر عنهما، كما أن وصف الحالة اللغوية لمحلل تقتضى بالضرورة تحليل الأشكال اللغوية المنطوقة أو المكتوبة كما هى، وأن استمرار هذا التحليل فى افتراضاته إنما يعتمد على المعنى(٣٦)، ويعتمد على تشكيل السياق بما يلائم هذا المعنى، والتراكيب المتعلقة به، وسوف يشكل انسجام النصوص السردية فى هذا المبحث قدرة

النص على علاقته بالعالم ومدى ارتباط ذلك وأثره فى التركيب، كما يكون اختيار النصوص منحازا إلى الأشكال اللغوية المعبرة عن التطور الذى يلحق بالنص من نواحيه التشكيلية.

كانت تدعونى بالرجل الرملى/ وأناديها بالسيدة الخضراء/ وتلاقينا فى زمنى الشفقى/ وتنادينا فى مرح طفلى/ وتعارفنا فى استحياء/ وتحسس كل منا ألوان الآخر/ وتقاسمنا الأسماء/ وترفقنا/ لا تسألنى: ماذا يحدث للأشياء/ إذ تتصدع/ أوللأصداء/ إذ تهوى فى الصمت المفزع(٣٧)

فهذا النص يشترك فى تشكيله عاملان هامان، الأول: القرينة المقامية التى جعلت السارد يعبر فيالنص عن الذات والآخر فى موقف ما، وقد جاء توضيح هذا الموقف فى السطرين الأولين «كانت تدعونى بالرجل الرملى، وأناديها بالسيدة الخضراء» ولأناالشاعر يخضع دائما لاختيار التركيب، والشكل الذى يأتى عليه هذا التركيب، كان من المفترض أن يقع السارد تحت عبء عدد من الاختيارات:

الأول : أن يعبر عن الذات ثم يعطف بالآخر.

الثاني : أن يعبر عن الآخر ثم يعطف بالذات

الثالث : أن يعبر عن أحد الطرفين، ثم يضمن الآخر فيه عن طريق أحد المكونات الأساسية والفرعية فى التركيب، ولكن السارد اختار أن يضمن الذات والآخر فى تركيب سردى واحد، فإن انحاز التركيب لنحو خاص، وهيئة صرفية خاصة، يصبح أمرا حتميا، حيث يتضافر الجانبان فى إعطاء النص سمته التركيبية، فبداية النص تطرح الضمير الغائب كمرجع يقوم مقام المسند إليه، «فكانت تدعونى ـ هى وأناديها ـ أنا » ثم «تلاقينا ـ نحن» وبعد أن يصل السارد إلى الصيغة الصرفية التى استقر عليها فى بناء النص «الفعل المسند إلى الفاعلين» يقوم بتوزيع المعنى حسب السياق المقامى للنص، فالفعل فى «تلاقينا» يتعدى بحرف الجر إلى مفعول موصوف يمثل متخيلا سرديا، وفى «تنادينا» يتعدى ـ أيضا ـ بالجر إلى مفعول موصوف يمثل حالة مقامية للذات والآخر، وفى «تعارفنا» يتعدى إلى مفعول مستقل يمثل حالة مقامية، ثم يتعدى بعد ذلك بنفسه فى قوله «وتقاسمنا» ويكتفى بنفسه» فى وتفرقنا، ثم ينحاز السارد بعد ذلك إلى التراكيب الخاصة بالذات فقط فى قوله، : «لا تسألنى» مراوحا

بين الفعل المضارع فى قوله «تتصدع ، تهوى» ، وهما فعلان يمثلان حالة واحدة، وكأن الشاعر يعادل بين ذاته المستكنة، وذاته الفاعلة فى التركيب بتأثير الحالة والآخر، مع ملاحظة دور الروابط القائمة بين الوحدات اللغوية المتمثلة فى الجمل، وتتمثل فى «واو العطف» ، ولأن الرابط بالعطف يعد قرينة تتوسط بين كمالين، كمال الارتباط، وكمال الانفصال، ومعنى هذا فإنه يعد قرينة على انعدام الارتباط، وانعدام الانفصال بين المتعاطفين، فدلالته على انعدام الارتباط ناشئة من أدائه معنى المغايرة، ودلالته على انعدام الانفصال ناشئة من العلاقة السياقية التى ينشئها كل حرف حسب معناه الوظيفي وقرائن السياق[٣٨] وبالتالى فإن بناء التراكيب السردية فى النص يعتمد على دلالة الربط من ناحية العاطف، ودلالة الارتباط من ناحية التشكيل والبناء على أساس أن السارد استقر على صيغة صرفية يتحدد فيها دورالمسند إليه «الفاعل» يتمثل فى «الـ نا » ويعتمد على معمول لكل صيغة تمثل وجها من أوجه الحالة التى يمثلها المقام النصى، كما أن النص يمكن أن يدخل تحت طائلة عدم ارتباط من ناحية أخرى، باعتبار أن كل وحدة فعلية تمثل طرحا مستقلا عليزساس الفواصل بين الحالات التي يمثلها النص، فمثلا

«تلاقينا، حالة ثالثة، «وتقاسمنا» حالة رابعة، وهكذا، ويمثل انعدام الانفصال في النص ما يمثله الرابط بين الاشتراك في جزء من الحالة السابقة مع الرابط، وجزء من الحالة اللاحقة عليه، على مستوى الداخل في النص، ومستوى مقام الحالات مجتمعة، والجدول التالي يجمع بن وصف الجملة وعلاقتها الداخلة، ودورالرابط في هذه العلاقات مع الإشارة إلى المكونات الأساسية في النص.

م	الجملة	علاقتها بالسياق	مركزها في التركيب
١	وتلاقينا في زمني الشفقي	علاقة منطقية متبادلة	تفسيرية
٢	وتنادينا في مرح طفلي	علاقة منطقية متبادلة	تكميلية
٣	وتعارفنا في استحياء	علاقة منطقية متبادلة	تكميلية
٤	وتحسس كل منا مبهورا	تمثل تحول الشاعر عن التركيب السابق	نتيجة للمكون الأساسي « « « « « «
٥	وتقاسمنا الأسماء	تمثل تحول الشاعر عن التركيب السابق	نتيجة للمكون الأساسي « « « « « «
٦	وتفرقنا متبادلة	علاقة منطقية نتيجة معكوسة	« « « « « « « « « « « «
٧	لا تسألني: ماذا يحدث	مكون أساسي منطقي	نتيجة للمكون الأساسي
٨	إذ تتصدع ملحقة بسابقتها	مكون أساسي منطقي	« « « « « «
٩	أو للأصداء/ إذ تهوى في الصمت المفزع	ملحقة بسابقتها	نتيجة للمكون الأساسي

فالارتباط ينشأ بين المعنيين داخل الجملة الواحدة، أو بين الجملتين إذا كانت العلاقة بينهما وثيقة تشبه علاقة الشيء بنفسه(٣٩)، فتكتفى معظم الأفعال التى تشترك فى صيغة المستوى النحوى فى قرينة «اللزوم» فى «تلاقينا ، تنادينا، تعارفنا ، تحسس، تفرقنا، تتصدف، تهوى» مع اشتراك بعضها فى تعدية خاصة بالإسناد إلى «نا» المتكلمين، والتعدية بحرف الجر، وهى تعدية لازمة أو بقطع الجملة لتأويل التعدية كما فى قوله «تلاقينا فى زمنى الشفقى» أو فى لا تسألينى ماذا يحدث للأشياء إذ تتصدع أو للأصداء » وهذا يدل على البنية الصرفية للأفعال وهى مستقرة، ومتفقة مع القرائن المذكورة سابقا، «فحين تعجز دلالة الفعل فى نفسه عن الارتباط بالمفعول به، تلجأ العربية إلى اصطناع علاقة الربط لأمن لبس الانفصال، وذلك بتعدية الفعل بحرف الجر(٤٠) أو التعدية بالإسناد وهى موقف خاص بالفعل فى علاقته مع الذات فقط فى إطار التعبير عنها، وهذا ما حدث فى النص السابق.

أما إذا اختلف المقام السردى للخطاب، فإن الشاعر يقع فى دائرة الاختيارات السابقة، مع إمكانية الالتزام بصيغ أخرى، والذى يمكن أن تقوم مقام الصيغة الحالية، كما سيأتى فى هذا

النص للشاعر «صلاح عبد الصبور» فإذا كان عبء التراكيب الفرعية قد وقع على مكون أساسي واحد، فإن النص الآتى يصنع لنفسه بنية خاصة باتكائه على مكون أساسى، يصلح فى كل التراكيب الفرعية الواقعة فى النص، بناء على ذلك فالمكون الأساسى إذا وقع فى بداية النص أو كرر، أو وقع فى منتصفه، فى عبارة أو كلمة أو تركيب، كما يقرر «ماريوباى» ، فإن المقام ينحرف بالمكون الأساسى انحرافا لا يزيد النص إلا تعلقا بالمبنى النحوى الذى يختاره من جهة، ويقرره ويزيده تشبعا بالمكون الأساسى منجهة أخرى، فالمكون الأساسى لا يلمح إلا فى الضمير المتصل تارة، والمنفصل تارة، والمضمر تارة مبثوثا فى كل أنحاء النص الشعرى، مع التخلى تماما عن الاحتفاظ بمركز ثابت للمكون النحوى الأساسى، وذلك لأن التشكيل النحوى... يخضع خضوعا قهريا للمقام الخاص بالنص، وعلاقته بالعالم منحوله، فنرى الشاعر يميل بالنص إلى عنوانه، ويطرح كل البنيات النحوية والصرفية والدلالية ليشير إلى طرح يقوم التوقع فيه بدور كبير، كما تعمل الإحالة إليه من جانب آخر على تفسير التركيب، وكيفية بنائه على الصورة التى يوجد عليها، كما يساعد التشخيص فى النص على إعطاء المكون دورا

فى تحديد التشكيل، وإقامة بنية مميزة مشيرة إلى المكون الأساسى الغائب، وهذا ما يجعلنا نرى فيفرضية «المكون الغائب» دربا وجيها من الدروب التى يلجأ إليها الشعر المعاصر بصفة عامة، حيث يشير «براون، وبول» تعليقا على أحد طروحات «هاليداى وحسن» أن هناك علاقات تماسك بين العناصر داخل الجملة المتصلة لنص ما، بحيث تكون الكلمة، أو شبه الجملة مرتبطة بكلمات أو أشباه جمل أخرى، وهكذا يعامل عنصر إحالة كالضمير مثلا على أنه كلمة تحل محل كلمة، أو كلمات أخرى، أو تحيل عليها [٤١] والشاعر باستغنائه عن البؤرة النحوية المشكلة للخطاب وجعلها خارج النص يحيل بالتالى إلى مرحلة وسطى بين المباشرة الفجة، وبين الإشارية الرامزة.

تراك،/ فى ساح الخلود، وبين ظل الله والأملاك /
تراك، وأنت تصنع آية، وتخط تاريخا/ تراك، وأنت
أقرب ما تكون/ إلى مدار الشمس والأفلاك/.
تراك ذكرتنى، / وذكرت أمثالى من الفانين
والبسطاء/ وكان عذابهم هو حب هذا العلم الهائم
فى الأنواء/ وخوف أن يمر العمر، لم يرجع إلى
وكره/ وهاهو عاد يخفق فى مدى الأجواء[٤٢]

فيقوم المستوى النحوى الرئيسى فى النص على أساس عدة محاور:

أولا : الجمل الاسمية القائمة بين التعجب والدهشة تمثلها السطور، الأول، والثانى، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس، وتعمل السطور الأربعة المتبقية فى المقطع على تأكيد مفهوم التعجب الأساسى فى مجمل النص.

ثانيا : التأكيد على الضمير المتصل الظاهر المحيل إلى المكون الأساسى فى الجمالة أحيانا فى كلمة «تراك» التى تكررت أربع مرات، ثم الضمير المنفصل «أنت» والذى تكرر ثلاث مرات مؤكدا على المعنى الذى يميل إليه الضمير المتصل، ثم الضمير المضمر، وذلك فى ثمانى وحدات فعلية تؤكد حالة الضميرين السابقين فى قوله: «تصنع ، تخط، تكون،ذكرتنى، ذكرت، يرجع، عاد، يخفق» وبذا فإن اللجوء إلى تشكيل الضمائر فى النص يعد مدلولا كبيرا من مدلولات النص.

ثالثا : لجأ النص إلى إشارة واحدة صريحة على سبيل التأكيد على ذكر الحاضر فى النص كنوع من انحراف الدلالة فى قوله: «وكان عذابهم هو حب هذا العلم الهائم فى الأنواء».

رابعا : راوح الشاعر بين استخدام الروابط السياقية المتمثلة في «واو العطف» إشارة إلى حالة التوسط القائمة بين الارتباط

الموجـه بالقـرائن المعنوية، وبين الربط القـائم على القـرينة اللفظيـة الظاهـرة، فـجـاء الرابط اللفظـى «الواو» فى سـتـة مـواضـع مـتـفـرقـة وتـرك المجـال للارتـبـاط بالقـريـنـة المعنوية وهـى تتراوح بين الإسناد، وبين الإحالة بالضمير بأنواعه فى أربعة مـواضـع، والجـدول التـالى يبين حـركـة الضـمـائر وارتبـاطـهـا بالمقـام، حـيث تشكل الضـمـائر فى النص من خـلال دائرة يصنعها المفعول والفاعل وما يلحق بهما، كما تؤثر الضمائر فى سـياق وغـرض المتكلم، إذ يتدخـلان بالتـغـير فى حـالات كثيرة[٤٣].

م	الضمير	رتبته	علاقته بالسياق	وضعه فى التركيب
١ـ	«كاف الخطاب» فى السطر «١»	مفعول به	أساسية	مسندا إليه
٢ـ	«أنت» فى السطر «٢»	مبتدأ	أساسية	مسندا إليه
٣ـ	«كاف الخطاب» فى السطر «٣»	مفعول به	أساسية	محال إلى المسند إليه
٤ـ	«كاف الخطاب» فى السطر «٤»	مفعول به	أساسية	محال إلى المسند إليه
٥ـ	«كاف الخطاب» فى السطر «٦»	مفعول به	أساسية	محال إلى المسند إليه
٦ـ	الضمير المستتر فى «ذكرت» السطر «٧»	فاعل	أساسية	محال إلى المسند إليه
٧ـ	«ياء المتكلم» فى أمثالى السطر «٧»	مفعول به	أساسية	مسندا
٨ـ	«هو» فى يرجع السطر «٩»	فاعل	أساسية	مسندا إليه

فطبيعة الضمير البارز المنفصل تعطى دلالة الاستقلال للحالة البنائية التي يكون عليها الضمير فى التركيب، كما يعطى الضمير المتصل دلالة الامتزاج فى الوحدة السردية التى يدخل فيها، وبذلك فإن حركة الضمائر هى إنجاز خاص بحالة البناء فى النص، وانحياز الضمير إلى المسند أو المسند إليه يعطى أيضا دلالة من دلالات الارتباط المعنوى، فبالإضافة إلى سيطرة المكون الأساسى المحال إلى عنوان النص على تشكيلات التركيب، فإن حركة الضمائر - أيضا - تسهم فى وضع وتكوين هذا التشكيل، وتساعد فى اتساقه بخارج النص، ويمثل فى النص بمقام حرب أكتوبر، واتساقه مع الداخل من ناحية أخرى، كما تعد قرينة التعدية هى أكثر القرائن تمركزا فى النص، وهى علاقة تشير إلى الارتباط بين الذات والآخر، والمتمثلة فى حركة الفاعلة، وهى أصل دلالة الارتباط.

وإذا كان الاتساق الخارجى للنص وتشكيله يتضح من خلال أكثر المظاهر التركيبية ورودا، أو يتضح أحيانا من مظهر نصى واحد يقوم بدور المشكل لبنية التركيب النحوية، كما تتأثر حركة الاتساق الداخلى بين التراكيب السردية المكونة للنص، فنرى الضمائر تقوم بدور فى هذا الاتساق، أو تقوم الرابط السياقية

اللفظية والمعنوية التابعة لها بذلك الدور، والشاعر يراوح بين طريقة السرد، وبين ما يعتمد عليه من تراكيب توائم بين حركة الذات في التركيب، والوجه المقابل لها، سواء كان هذا الوجه يمثل الآخر، أو يمثل صوتا سرديا منحرفا عن الذات، وهنا يقدم «صلاح عبد الصبور» التراكيب المعتمدة على قرينة لفظية واحدة فى بداية الجملة، ويعطف كل مكونات التركيب على هذه القرينة، ويجعلها أساسا فى التشكيل السردى.

يقول الشاعر:

ها أنت تعود إلي / أيا صوتى الشارد زمنا فى
صحراء الصمت الجرداء/ ياظلى الضائع فى ليل
الأقمار السوداء/ ياشعرى التائه فى نثر الأيام
المتشابهة المعنى/ الضائعة الأسماء(٤٤).

فالسارد يعتمد على قرينة معنوية واحدة ، وهى الإسناد بين الضمير فى قوله: «ها أنت تعود إلى» وبين بقية التراكيب من ناحية، ومن ناحية أخرى يعمل النداء المضاف إلى الضمير فى السطر الأول عليأساس أنه يمثل مسندا إليه بالنسبة لما يتبعه من وحدات سردية تشتمل على صورة تركيبية واحدة هى:

النداء + المنادى + الصفة + التوابع المكملة،

فالنداء في قوله : «أيا صوتي الشارد زمنا في صحراء الصمت الجرداء» يصح أن يقوم المنادى على أنه بدل من الضمير في قوله «ها أنت تعود إلي» ويصح للعلاقة نفسها قوله : «يا ظلي»، «وياشعري» ثم يعقب الشاعر بعد كل صفة في التراكيب توابع تفسيرية تتصل بالحالة التي يقدمها السارد محالة إلى الضمير في بداية التركيب.

كما يبدو الاتساق التركيبي كميا بين قوله: «أيا صوتي الشارد ،وياظلي الضائع، وياشعري التائه» وبالتالي فإن هذا الاتساق يؤدي دورا وظيفيا في دلالة البنية العامة للنص، وكون هذه التراكيب محالة على كلمة مفتاحية واحدة، فإن ثمة ارتباطا عضويا بين التراكيب بعضها البعض، وبين الجالة التي يريد السارد أن يشيعها في النص، على اعتبار أن مقام الزمن في النص مقام حالي، بمعنى أن زمن المضارع في السطر الأول يستحوذ على التراكيب الخالية من الزمن في بقية التركيب، وهذا الاستحواذ بدوره يؤثر في الخط التركيبي، لأن خطة التركيب في وجود الزمن تختلف عنه في غياب الزمن، والفاعل المحرك ، والمعمول الناتج عنه، ودور كل وحدة من هذه الوحدات في تركيب النص.

رابعا: المكونات الثانوية والتشكيل النحوى السردى

تمثل العلاقة بين التركيب السردى وبين عنوانه دورا كبيرا فى تحديد البنية التشكيلية له على مستوى عدد من الخطوط الرئيسية، كالعلاقة بين الأصوات ، والعلاقة بين الكلمات، وبين متتاليات الجمل، ودون أية روابط لفظية ـ كما سبق ـ وبالتالى فإن مركز التركيب يقع خارج النص، لأن جميع الإحالات فى داخل النص ترتبط ارتباطا عضويا بالمكون الأساسى الغائب ـ كما يسميه الباحث، ويحدد «ماريباى» عددا من المصطلحات التى تسهم بدور كبير فى دراسة التركيب، وهى مفاهيم تعمل فى إطار علم اللغة الحديث، ومنها مصطلح الكلمة الوظيفية Function، ويشير إلى الكلمات المفردة التابعة لمركز البنية فى النص، وتؤدى دورا مهما، كما يشير إلى الجملة باعتبارها إحدى نتائج تجاور الكلمات(٤٥) .

وهذه المصطلحات تتماشى مع الفرضيات التى وضعتها حول دور المكونات الثانوية فى التركيب، وعلاقتها بالمكون الأساسى النحوى، ومركز البنية فى النص، لأن المكونات الثانوية أحيانا

تعمل على إعطاء النص صفته النحوية، ولأن السارد يلجأ إليها باعتبارها مراكز دلالية تقوم بتوفير الدلالة لنفسها إذا اجتزئت من السياق، وتقوم بتضامنها مع المكون الأساسي بوضع الملامح الرئيسية للتركيب السردى، وبالذات فى السرد الوصفى الذى يعتمد الشاعر فيه على وجود الفعل الحدثى الخالى من الحكاية، ولكن الحدث هنا يشير إلى روح الحكاية المتوغلة فى نفس السارد، وأيضا تعمل الذات فى مثل هذه النصوص على رصد حركة هذه الأفعال من داخل النص، ولكن الرصد فى الشكل السردى - المعتمد على نفى السارد خارج النص كأداة من أدوات التشكيل - هو الذى جعل لهذه المكونات الفرعية دورها فى تركيب النص، وبالتالى فإن حركة الضمائر ترد على الذات، ويمكن ردها إلى الآخر، والذى يعادل الذات من خلال عدد التقلبات التى تمثلها ، فهى - أى الضمائر- أفضل الأمثلة على الأدوات التى يستعملها المتكلمون للإحالة إلى كيانات معطاة، وتلفظ الضمائر فى الغالب بطريقة نطقية منخفضة، ونظرا لفراغها من محتوى، فقد أصبحت هى الأدوات التى لا غنى عنها لأية نظرية فى الإحالة، فلو أردنا تجرى الحقيقة على ماذا يحيل ضمير المفرد الغائب «هو» لو أخذ منعزلا لوجدنا أنه لا يستعمل

إلا فى الإحالة داخل النص (٤٦) .

وسوف نركز على الإحالات الخاصة بتركيب المكونات الفرعية، لنرى كيف يمكن أن تؤثر هذه المكونات فى التركيب السردى وتعطى فى نفس الوقت للنص، يمكن أن تشير إلى وظيفة ما تسهم فى فهم وتأويل النص بدرجة كبيرة، وفى النص التالى يقوم السارد بوضع المكون الأساسى فى بداية التركيب، ثم تعمل المكونات الأخرى على تكملة التشكيل، حتى يكتمل التشكيل النحوى للنص، وفى الوقت نفسه تجتذب هذه المكونات الفرعية معظم الدلالات التى يصنعها السارد فى المكون الأساسى.

يقول الشاعر:

أتمنى الإيقاع الراقص، لكنى مازلت أسير النغم الأسيان/ أتأمل نعجات عجفاء، وتعرف من أسرار الرعى طلاسم/ يجهلها فصحاء الخرفان/ أرسم وجها، يتسع ويتسع، تصير العينان محيطين / أؤجل خوضهما/ تتخطفنى اليابسة... الأرض، النبت/ الإنشاء، الهدم/ الإنسان، العبث، القوقعة، المطاط/ القانع... والمتقنع.. والمتفن...والفنان /

أجمع أشلائى فى فروة حمل... فى واحة عشب/
فى هبة كلب.. فى غدر جبان/ أتخلق وعيا طينيا
يتشرب عشق الوديان/ يتمدد عند حظيرته../
ويعود لسحر هوايته/ فى رسم وتلوين
الأكوان(٤٧).

وتتحدد فى النص أماكن تواجد المكونات الأساسية فى التركيب على النحو الذى يفعل دلالاتها:

١ـ فى قوله : «أتمنى الإيقاع الراقص»

٢ـ فى قوله : « أتأمل نعجات عجفاء»

٣ـ فى قوله : «أرسم وجها»

٤ـ فى قوله : «تتخطفنى اليابسة»

٥- فى قوله : «أجمع أشلائى»

٦- فى قوله :«أتخلق وعيا طينيا»

وكلها تمثل تركيبا فعليا يتراوح بين فاعلية الوجدان، وفاعلية الحركة، بفاعل واحد مستتر فى ضمير المتكلم «أنا» وبمفاعيل ظاهرة، وبقية التراكيب تمثل فى النص مكونات ثانوية، وهى التى تشكل الوجه الأساسى للتركيب السردى، فالذات هى التى حددت هيئة المكونات الأساسية عن طريق الفعل المتعدى، والذى

يوحى بالمدى الذى يعمد إليه السارد فى تكوين البنية المعرفية عن طريق المتخيل السردى فى المكونات الأخرى، وهذه المكونات الأساسية تعمل عمل المسند إليه من النص، وبقية التراكيب تقوم بدور المسند، الذى يؤدى بدوره إلى عدد من الدلالات النصية بحسب هيئة التركيب ونوعه، ودرجة قربه وبعده من التركيب الأساسى، وهذا بالضرورة يؤدى إلى زيادة إيضاحه لما يرتبط به من دلالة(٤٨).

فالسارد يقيم البناء النصى فى هيئة تدريجية تبدأ مع علاقة الاستدراك على الفعل فى قوله : «أتمنى الإيقاع الراقص، لكن ما زلت أسير النغم الأسيان» فالفعل «ما زلت» يعادل بنائياً الفعل فى بداية النص «أتمنى» كوجه من أوجه الوعى بالذات، ثم يتخلى السارد عن هذه الدور ليصير الفعل فى المكون الفرعى التالى يعادلى هيئة اسمية فى قوله : «أتأمل نعجات، وتعرف» فالفعل «تعرف» يعود على حركة المفعول الذى يمثل الآخر فى النص بعد واو العطف، ثم يتخلى عن هذا الرابط اللفظى، ليدخل إلى المكون الفرعى بالقرائن المعنوية، بداية من المكون الأساسى الثالث فى قوله :

«أرسم وجهـا.. يتسع ويتسع» ثم يتحول التركيب ليؤول «المفعول به» من جهة، وليجعل من المكون الثانوى أساسا لدلالة الحالة، وفى المكون الأساسى «المسند إليه» وكأنها تقوم نفس الوقت بدورين أساسيين؛ الأول : معنى الاستسلام، الثانى : البدائل النحوية وهى التى تعود بدلالتها على الموقف الأصلى للشاعر، ثم يعود إلى حالة الثبات فى قوله : «أجمع أشلائى، أتخلق وعياً»، ثم يلجأ إلى التراكيب الفعلية كعودة إلى الذات ليصرح من خلالها الوجه الأساسى للتركيب السردى المتمثل فى بناء النص بناء هابطاً من القيمة الهرمية وعائداً إليها مرة أخرى فى قوله : «يتشرب، يتمدد، ويعود لسحر هوايته» ثم يوجد مكونات ثانوية تابعة للمكونات الثانوية الأصلية من خلال الربط بالقرائن المعنوية، وبالتالى فإن السارد يعتمد فى النص على توليد عدد من الدلالات الخاصة من خلال المكونات الثانوية وعلاقتها بالمكونات الأساسية، ويستغل عدداً من القرائن اللفظية كالاستدراك فى بداية النص، ثم العطف، ثم الضمير العائد، ثم البدل، وهكذا، فإن المبادئ التصويرية للخطاب هنا تنتج الفعل وتجعله مسببا لعدد من الهيئات التركيبية التى يقوم الشاعر بإنجازها[٤٩].

ففى قوله . «أجمع أشلائي»، يتحول الفعل إلى منتج لدلالة يمكن تصورها فى الكيفية والهيئة وفى النتيجة النهائية، والسارد باختياره لـ «فى فروة حمل، فى واحة عشب، فى هبة كلب، فى غدر جبان» إنما يجمع عددا من الدلالات التى لا يمكن أن تتجاوز كمنتجة لفعل واحد إلا فى واقع النص، وفى الجدول التالى يتضح وضع المكونات الفرعية والقرائن التى تجعلها والمكونات الأساسية المشكلة لبنية الخطاب، مع ملاحظة دور التراكيب المتسقة كميا ووظيفيا فى الدلالة كما فى الجار والمجرور والمضاف إليه - على سبيل المثال - فى الجمل السابقة.

م	المكون (التركيب)	نوعه	قرائن الربط فيه
١	أتمنى الإيقاع الراقص	أساس - جملة فعلية	التعدى
٢	لكنى مازلت أسير النغم	ثانوى - جملة فعلية	الاستدراك
٣	أتأمل نعجات	أساس - جملة فعلية	التعدى
٤	وتعرف من أسرار الراعى	ثانوى - جملة فعلية	العطف
٥	أرشم وجهها	أساس - جملة فعلية	التعدى
٦	يتسع ويسع	ثانوى - جملة فعلية	الضمير العائد «هو»
٧	أؤجل خوضهما	ثانوى - جملة فعلية	الضمير العائد على المكون الثانوى
٨	تتخطفنى اليابسة	أساسى - جملة فعلية	التعدى
٩	الأرض النبت ، الإنشاء ، الهدم	ثانوى - مصادر وأسماء	الفاعلية
١٠	أجمع أشلائى	أساسى - جملة فعلية	التعدى
١١	فى فروة حمل ، فى واحة عشب	ثانوى - جملة فعلية	السياق
١٢	أتخلق وعيًا طيبًا	أساسى - جملة فعلية	التعدى
١٣	يتشرب عشق الوديان	ثانوى - جملة فعلية	الضمير العائد
١٤	يتمدد عند حظيرته	ثانوى - جملة فعلية	الضمير العائد
١٥	يعود لرسم هوايته	ثانوى - جملة فعلية	الضمير العائد
١٦	فى رسم وتلوين الأكوان	ثانوى - جار ومجرور ومضاف إليه	السياق

فى السطور «الأول والثالث والخامس والعاشر والثانى عشر»، وبقية المكونات ثانوية وعددها عشرة مكونات، تتصل بالمدى الذى يصنعه الفعل، وتتصل كلها إما بالآخر التابع للذات،

أو بحركة تابعة للذات أو للآخر، وفى كل الحالات فإن المكونات الثانوية هى التى تعطى التصورالأساسى فى النص من خلال الإشارة بالمكون الأساسى، وإذا كان الشاعر فى النص السابق قد خلط بين المكونات الأساسية والثانوية ليقيم بناءه النصى على أساس أن المكونات الثانوية هى التى تتحمل عبء إنتاج الدلالة فى النص، فإن النص التالى يلقى عبئا أكثر على المكونات الثانوية ويجعلها أساسا للتركيب النصى، كما يجنح الشاعر إلى ربط هذه المكونات بدلالات غامضة وبرؤى معقدة أحيانا.

يقول «محمد عفيفى مطر» :

تأمل دمى . . أيهذا النشيد/ تأمل حطام الخراب
المقفى البهى الجديد/ ورمم قوافيك بى، انتظر فى
مداخل شطآنك المبهمات/ وذهب موازين صيدك/
بحر وشاطئ رمل تكدس بينهما وحصاد شعور/
ومجد قواقع من ذهب/ وصخور منمشة بالمعادن
والعشب/ جير المحارات مخضوضر يتحلزن فيه
وجيب الدوائر من/ ذكر وحكايات فوضى ووشوشة
الغابرين/ ولا صيد لى - فى صباح الخليفة هذا -
سوى/ غمغمات الدوى وثرثرة البحر . . ./ أى

المحاورات مقدورة لاكتمال الأحاديث فى الروح/
أى المحارات منظورة لافتكاك المواريث من رصد/
الصمت والصمم المتحجر - فى رحم الوارثين (٥٠)

فالمكون الأساسى فى قوله : «تأمل دمى، أيهذا النشيد» يضاف إليه قوله : «تأمل حطام الخراب، رمم قوافيك، انتظر فى مداخل شطآنك، ذهب موازين صيدك» وتعمل بقية التراكيب من السطر الرابع وحتى الرابع عشر كمكونات ثانوية تعتمد بدورها على قرينتين نحويتين هما : العطف والإضافة، فالوحدات الأساسية وحدات فعلية طلبية متعدية ومضافة إلى الإحالات المتمثلة فى الضمائر التى تعود على «النشيد» وتعمل هذه المكونات الأساسية فى الأفعال : «تأمل، رمم، انتظر، ذهب» ثم تبدأ المكونات الملحقة، وكلها تراكيب اسمية فى قوله : «بحر وشاطئ رمل تكدس، ومجد قواقع من ذهب، وصخور منمشو، جير المحارات، مخضوضر، لا صيد لى فى صباح الخليقة، نغمات الدوى، أى المحارات، الصمت والصمم المتحجر» وتعمل القرينتان العطف والإضافة على إضفاء هيئة البناء على التركيب النصى، وتحيل هذه الأسماء إلى معان منفصلة لا يمكن الربط بينهما ربطا منطقيا، ويقوم المكون الأساسى فى السطر الأول

بدور المسند، كما أن الذى يحدد للنص سمة الدلالة والتركيب هو المكونات الثانوية، كما تتأثر هذه المكونات برؤية السارد وبالدلالات التى يسوقها، بل إن هذه التراكيب السردية التى تعتمد على الوصف والعطف والإضافة تابعة للصراع بين الشاعر ولغته، والوعى القائم فى هذه الرؤى مجتمعة، كما أن معظم هذه الإضافات والمعطوفات - كما سيتضح من الجدول - تميل إلى الإغراب، وهو بدوره «يحدث انقلابا حقيقيا فى بنية اللغة» حيث تركيب الجملة لا يعنى الإفادة، وإنما حضانة لمدلول مفرداتها المختلفة، ودلالة حرة فى إقامة العلاقات مع مفردات الجمل الأخرى، وحيث التتابع الزمنى للجمل لا يعنى ضرورة التعالق الدلالى فيما بينها، وحيث السياق مرهون باكتشاف البنية المولدة للنص، إذ إن جريان التشكيل اللغوى فى السياق يحدد قدرة المفردة والجمل يفكها من أسر مواضعتها، محولا إياها إلى جمل إشارية حرة تكون علاقتها بالمعنى علاقة إمكان فقط، وهو إمكان غرسه الكاتب وتركه للقارئ ليعقد صلاته، أو ليوجد بدائل له، لأن الإشارة قادرة على التحول الدائم، وأى معنى قد يظن أنه هدف الكاتب ليس سوى إمكانية قرائية (....) وهنا يتحول القانون التركيبى إلى مجرد تكئة مبدأ، منها عملية

تضفير العلاقات بين المفردات وبعضها، والجمل والوحدات الوظيفية داخل نسيج دلالي قادر على توكيد السياق (٥١) فالربط بين الجملة الفعلية الأولى والثانية يتمثل في الضمير العائد، ثم العطف في السطر الثالث والرابع، ومن بداية السطر الخامس تعمل المكونات الفرعية على نحو يحقق فاعليتها :

١- بحر وشاطئ رمل تكدس - تركيب اسمي قرينته السياق.

٢- ومجد قواقع من ذهب - تركيب اسمي قرينته العطف على التركيب السابق.

٣- وصخور منمشة بالمعادن - تركيب اسمي قرينته العطف على التركيب السابق.

٤- جير المحارات مخضوضر - تركيب اسمي قرينته السياق.

٥- أي المحارات مقدورة - تركيب اسمي قرينته بالعطف السياق.

٦- أي المحارات منذورة - تركيب اسمي قرينته العطف والسياق.

٧- الصمت والصمم المتحجر - تركيب اسمي قرينته العطف والسياق.

وهذه التراكيب الاسمية تشير بطبيعتها إلى عذابات الإنسان المعاصر وجديته فى إطار إعرابى جعل السارد منه وجها من أوجه تمايز النص، وجعله أيضا ملفتا للنظر فتحدد إشارته بمجرد وجوده على هذه الهيئة، وبالتالى فإن مركز النص فى بدايته يقدم الشاعر بهذ التصور الذهنى غير القائم إلا على المتخيلات السردية الموصوفة والمعطوفة.

وقد يجنح السارد بالنص مستعليا على القوانين المنطقية للتركيب النحوى،جاعلا من نصه مركزا لا ستقطاب عدد كبير من الإحالات السردية التى تتصل بعلاقات الذات بالآخر، ومن حركة التداخل بين الضمائر، والذى يقوم على رصد عدد كبير من التراكيب النصية غير المتزامنة، وغير المتوافقة، والنص بذلك يمثل مفهوما مختلفا للتعامل مع البنيات التركيبة للسرد.

ورائى كل شىء ليس خطوة أخيرة بلا التفاتة أخيرة إلى الوراء، قفزة وحيدة بحجم الأرض أو رحابة السماء، عاريا من كل شىء أرسم النسيان عصفورا فيفلت من يدى نحو انحدار الوقت وانكسارة الفضاء وردة من الرمال ترتوى دمى الشحيح قطرة فقطرة أخيرة حتى يحين حينى فأرتقى الجنون حتى أنتهى إلى هل أنت من أنا امرأة من الشبق المراوغ والغراء تلم أشلائى

وتدخلني حريقا مشهرا بلا انطفاء.

كنت مقتولا ودمي يسيح إلى الشوارع .لا أخشى من الغرق اهبطى بى من جنونى وانتظارى فى افتراق الوقت والأسماء(٥٢)

فالنص هنا لا يطرح مفهوما محدودا لمكون أساسى يمكن الاعتماد عليه في التعرف على البنية الإخبارية والدلالية له، ولكن يطرح عددا كبيرا من التراكيب، وبتعبير آخر يطرح تركيبا سرديا متصلا تتداخل العلاقات النحوية تداخلا يصعب الفصل بينها ، وتتحد القرائن اتحادا لافتا للنظر، فما يصلح ابتداء يصلح للإضافة إلى أن السارد هنا جعل من النص جملة واحدة تكثر فيها البدائل واتحاد المواضع، وتدخل الجمل فى بعضها دخولا يخل بانحياز المعنى إلى دلالة ثابتة، بالإضافة إلى الروح الحكائية التى تتخلل فى النص، والذات الساردة هنا هى مركز هذه الروح كما أن النص يجمع بين عدد من الرؤى السردية الأخرى، الوصفية، والذاتية، والرمزية والتوهمية والتشخصية، وذلك من خلال عدد من التراكيب الفعلية والاسمية والروابط السياقية التى لا تحد بمنطق، أو تتصل بقاعدة ما، أو تنظم لحظة سردية.

فالرابط الأساسى فى النص والذى يحدد بدقة هو الصراع بين الذات والتى يمثلها السارد، وبين الآخر «الموضوع/ النص» وهو صراع لا يحكمه مستوى واحد من التعامل، ولكنه يمثل مستويات متراكبة ومتباينة فى آن يرتبط بها النص، وتشكل قانونية التركيب، حيث يشترك مع غيره من النصوص السابقة، والتى لا تتكئ على محور موضوعى أو نسق نحوى محدد، ولكنها تعتمد فقط على الجدل الناتج بين الذات والأخر.

وهو الاختلاف الذى يصلح أن يكون مدخلا أساسيا للنص، ويؤهل ذلك تشابك المقامات خارج النص، وتعدد رؤية الشاعر تجاهها فى نفسه، وفى الوقت نفسه تعد هذه المقامات مؤازرة لتشابك المتتاليات النصية وصعوبة الفصل بينها؛ فالعلاقة بين المرسِل والمرسَل إليه/ الفاعل – الذات، وتمثل : البعد التعاقدى والانتقالى للموضوع من المرسل إلى المرسل إليه عن طواعية واختيار، وهى العلاقة بين الذات والموضوع التى تمثل جدليا، فقد يقع الانفصال، وهو ما يمكن التعبير عنه بالأقوال السردية المسماه بأقوال الأحوال [٥٣]

وهذا ما يقع عليه عبء التشكيل النصى، الذى يطرح عليه البحث عدة افتراضات وصولا إلى بنية محددة، يمكن أن يؤدى

صيغا وظيفية يمكن إدراكها فى النص.

الافتراض الأول : لا يمكن التفريق بين البؤرة النحوية كمكون أساسى، والبؤر الخطابية الأخرى كمكونات ثانوية، ومكونات ملحقة، لأن كل متتالية نصية تصلح لأن تكون مستقلة، وغير مستقلة فى آن أيضا.

الافتراض الثانى : يكمن التشكيل النحوى فى النص فى ياء المتكلم «ورائى» باعتبارها الطريقة الوحيدة التى تمكن رصده، فمن خلال المقطع الذى يبلغ تسعة أسطر شعرية متساوية بلا علامات خطية تحدد بداية ونهاية المتتاليات النصية، يمكن رصد الذات التى تمثلها ياء المتكلم أو الضمائر الأخرى على هذا النحو:

١ - السطر الأول	ورائى	إحاله واحدة. ياء المتكلم
٢- السطر الثانى	ورائى	إحاله واحدة. ياء المتكلم
٣ - السطر الثالث	أرسم ، يدى	الضمير المضمر ، ياء المتكلم ، إحالتان
٤ - السطر الرابع	دمى	ياء المتكلم ، إحاله واحدة.
٥ - السط الخامس	حينى ، أرتقى	ياء المتكلم ، إحالتان.
٦- السطر السادس	انتهى ، أنا	ياء المتكلم ، الضمير البارز ، إحالتان.

٧ – السطر السابع أشلائى ، تدخلنى ياء المتكلم ، إحالتان.

٨– السطر الثـامن كنت دمى ، أخشى تاء الفاعل ، ياء المتكلم ، ثلاث إحالات.

٩ – السطر التاسع بى ، جنونى ، انتظارى ياء المتكلم ، ثلاث إحالات.

وتمثل مجموع الإحالات فى النص ثلاث عشرة إحالة تعود على الذات، فى صورة ضمير المتكلم المتصل أو الضمير المستتر، فى مقابل إحالة واحدة يمثلها ضمير المتكلم البارز المنفصل «أنا» وهذا الوصف لحركة الضمائر يتضافر مع علاقات الارتباط فى التركيب كله، والتى تعتمد فى معظم النص على العلاقات المعنوية، أو المؤولة، أو القرائن اللفظية المتمثلة فى الطور الرابع، من خلال «واو العطف» والخامس فى «فاء التعقيب» ، و«حتى الناصبة» وفى السادس «حتى أيضا» والسابع فى «العطف» ، والثامن والتاسع فى «العطف أيضا».

فالجملة الشعرية من حيث التركيب المنطقى تتأبى أحيانا على منطق التركيب، وتصلح فى معظمها بداية ونهاية ووسطا ، وهى لابد أن تكون تجسيدا لغويا يسمو على المعنى، وكل كلمة فيها ليست لباسا للمعنى ولكنها إشارة حرة «عائمة/ سابحة» تتمثل فيها كل إشارة على كل ما يمكن أن ينفتح عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نفسية أو ثقافية، وتقف كإشارة على أبواب

كل نصوص جنسها الأدبى، وعلاقتها بالمعنى وهى علاقة إمكان فقط، وهو إمكان غرسة الكاتب وتركه للقارئ ليعقد صلاته، أو يوجد بدائل له، لأن لإشارة قادرة على التحول الدائم، وأى معنى قد يظن أنه هدف الكاتب ليس سوى إمكانية قرائية، وبجانبها إمكانية مطلقة قابلة للحدوث، وليس للكاتب أى حق على النص وهذا إذا كان النص يتكون من جمل إشارية حرة، والهدف منها ليس الدلالة على معنى، وإنما هو إحداث الأثر، وكل أثر يحدث لها فهو معنى له» (٥٤).

وهذا الطرح وإن كان يتماشى مع النص السابق، وبعض النصوص الأخرى، إلا أنه يعطل قيما وظيفية، وقرائن لغوية، لفظية ويجعل لفوضى الذهن، والتصورات مكانا فى الإبدا ع الأدبى.

أما بالنسبة لطبيعة السرد المتحكم فى هذه الذات، فتدل عليها ظاهرة التداعى التي يتبناها النص، ويمكن رصد عدد من الروابط السياقية، والتى تدل على حالة التداعى، بالإضافة إلى ما يمكن رصده من حالات، وكلها تقع بين التعدية، والتحديد، والوصف، والتوكيد، كما سيأتى، فعلاقة الارتباط تنشأ بين معنيين بلا وساطة لفظية، لأنها علاقة وثيقة تشبه علاقة الشيء

بنفسه، أو تشبه علاقة صدر الكلمة بعجزها، فلا يحتاج المتكلم في سبيل إبرازها إلى اصطناعها بطريقة الرابط اللفظي كما هو شأن الربط، وإنما هو يعتمد على عملية تداعي المعاني في العقل البشري لفهمها بمجرد الائتلاف بين المعنيين، وعلاقة الارتباط بالإسناد هي بؤرة الجملة أو نواتها، بل هي كافيه لتكوين الجملة في صورتها البسيطة، وتكون توسعة الجملة البسيطة بإنشاء علاقات ارتباط أخرى واصطناع علاقات ربط، وذلك خاضع لسياق المقام، ولغرض المتكلم من نظم الجملة (٥٥).

والتداعي في النص ملتبس، ويتأبى على هذا المنطق الذي يفترضه نحو الخطاب، وذلك بفعل علاقات الارتباط غير الواضحة في النص.

م	التركيب	القرينة	علاقتها بالمكون الأساس « خارج النص » الذات »
١	وراثى كل شىء	معنوية الابتداء	علاقة أساسية تفسيرية
٢	الوراء قفزة وحيدة	معنوية متعلقة بالابتداء	علاقة ثانوية تفسيرية
٣	أرسم النسيان عصفورًا	« « « «	« « « «
٤	فيفلت من يدى	لفظية / « العطف »	« « « «
٥	وانكسارة الفضاء	« « « «	« « « «
٦	فارتقى الجنون	« « « «	« « « «
٧	من أنا امرأة	معنوية / الإسناد	« « « «
٨	تلم أشلائى وتدخلنى	لفظية / معنوية	« « « «
٩	كنت مقتولاً ودمى يسبح	« « « «	« « « «
١٠	اهبطى بى من جنونى	معنوية / نتيجة	« « « «

من هنا يتضح أن الشاعر لا يتحكم مطلقا فى طريقة السرد، ولا فى الروابط السياقية التى تحدد له وجهته من الناحية التركيبية، أو الناحية الدلالية، وإنما الذى يتحكم فى حركة السرد هى عملية تداعى المعانى والتصور الذهنى، مع اعتبار أن آليات السرد نفسها تتحدد بطبيعة المقام النصى وهو هنا «الذات فى الخارج، والذات فى الداخل»، وكذلك تختلط القرائن دون تنظيم يذكر، مما يفتح النص للتأويل بصورة موسعة، كما تعد الذات التى تمثل مقام النص هى المكون الأساسى، وبقية

التـراكيب . . ثانوية تفـسـيـرية، وبروزهـا فـى النص من خـلال تكرار عدد كبير من المفاعيل، تعد نتاجا خاصـا بالذات، وانفعالا معها ويمكن رصد عدد منها تابعة للمسند إليه «الفاعل» سـواء كان ضميرا مستترا، أو كان اسما ظاهرا، وهذه المفاعيل إما مفـاعيل فى التركيب، أو مـفـاعيل مؤولة فعلى سبيل التمثـيل «أرسم النسيان عصفورا»، أو قوله «فيفلت من يدى» باعتبار أن هنا مـفـعـولا مـحـذوفـا يمكن تأويله، وقـوله «ترتوى دمى قطرة وقطرة أخـيـرة، رتقى الجنون، تلم أشـلائـى وتدخلنى حـريقـا مشهرا» وهـى تمثل الآخر الذى يمثل انصـهارا خاصـا بالذات.

وتتجلى هنا بنية مـهمة من بنى الخطاب السردى فى الشعر المعـاصـر، فى نوع آخـر من أنواع السـرود التـى تكثـر فـى هذا الخطاب، وهو السرد القائم على توهم الحكاية، سـواء كان هذا التوهم ذهـنيا، فيخـتلط السـرد حينئذ بالتشـخيص القـائم على تملى الفـهم اللغوى لمصطلح السرد، أو كان هذا التوهـم توهمـا يخـتلط فـيـه الواقـع بالتـصـور الذهنى، كمـا يمـثله النص الآتـى للشـاعر/ «محمود حسن إسمـاعيل» حيث تعمل على إظهار بنية النص مـجموعـة من الكلمـات الوظيفـية المشـار إلـيـها سلفـا فـى اقـتـراح «مـاريوبـاى» وتتـضـافر هذه الكلمات مع بعض اللواحق

الصوفية التى تسهم فى تشكيل البنية النحوية المميزة للخطاب، لأنها تشكل الملامح الأساسية، ويساعد التصور المقامى للنص على البقاء وتشكيل هذه الملامح المميزة للنص، لأنه سياق يتصل بالواقع ثم يتواءم مع التصور الذهنى للنص، ويتقابل خلال المدلولات المطروحة :

من هؤلاء ؟ دوخوا التراب
وأشبعوا وجه الثرى عذابا
فى كل يوم يطرقون بابا . . .
ويفجأون الزمن المنسابا
فيمسخون الخلد والشبابا
ويثكلون سحره الوثابا
سيان إن هم نادموا الأترابا
أوعاشروا الوحوش والذئابا
سيان يلقون المنى قبابا
أو يرضعون وجهها يبابا (٥٦)

يقول «أندريه جاك» : (بعض الكلمات مثل الروابط اللغوية والظروف هى دلائل مهمة لبنية النص، أو لتنظيمه المنطقى، إنها كلمات مفاصل، رغم أنها لا تقدم شيئا على صعيد المضمون

الخاص المعالج فى النص، وتخدم كمؤشرات على العلاقات الموجودة بين الطروحات أو المفاهيم، ويمكنها تسهيل بناء التصور الإجمالى للنص) [٥٧] ويمكن حصر هذه الكلمات وعلاقاتها داخل النص على النحو الآتى :

أولا : فى البيت الأول يقوم الضمير العامل عمل الاسم دور المسند إليه فى العبارة «من» وهو مقدك على المسند وبرغم كونه فى هذا الموقع إلا أنه يتحمل عبء جميع التشكيلات الصرفية فى النص، مضافا إليه عمل الاسم الموصول «هولاء» ، «المسند الأساسى» لأن الارتباط والربط فى النص يشير إلى تحمل هذا التركيب البسيط دور المكون الأساسى فى الجملة.

ثانيا : يقوم الضمير المسند إلى الأفعال الماضية والمضارعة «واو الجماعة» بدور بقية التحديد والإسهام فى تشكيل بنية النص، وهى كالتالى : «دوخوا، أشبعوا، يطرقون، يفاجأون، يمسخون، يثكلون، نادموا، عاشروا، يلقون، يرضعون» وهى عشر وحدات لغوية تعمل كل وحدة على إيصال مفهوم البيت الذى يليه، لأن كل بيت يحتوى إحدى هذه الوحدات كما وردت، وهى التى تقوم بإحداث التركيب على الوجه الوارد.

ثالثا : يضاف إلى ذلك ملمح آخر يشكل أهم قرينة معنوية فى النص، وهى قرينة التعدية، فمن خلال عشرة أبيات نرى الشاعر يورد «اثنى عشر مفعولا» ظاهرا، فتجتمع فى الوحدات الفعلية ظاهرة متوافرة بجانب الإسناد، وهى ظاهرة التعدية.

رابعا : يقول «الدكتور صلاح فضل» إن العلاقة بين الصيغ ونظم تواليها، وطرق تخالفها هى التى تكون نحو الشعر، وتشف عن أساليبه، وما تتنبأ به طريقة انتظام هذا النص هو تحديد نقاط المقاربة وصبها فى بؤر مركزية واحدة(٥٨) وقد تم تحديد بؤرتين مركزيتين، والثالثة هى «الروابط السياقية» الأخرى وقد وردت كالتالى : «الواو، و «من» و «أ» مع تكرارها حسب السياق، وهكذا فإن هذا النص يجمع بين ثلاثة مداخل أصلية يضاف إليها مقام توهم الحكاية الذى يمارسه الشاعر فى النص لتشكل معا بنيته النحوية المميزة والمتسقة اتساقا واضحا .

خامسا : ويتضمن النص أيضا قرينة معنوية مهمة، تؤثر عليه تأثيرا وتجعل من العبارة المركزية فى النص «متتالية مهمة» وهذه القرينة هى «التوكيد» الذى يقوم بها «البدل» فى النص،

فالوحدات اللغوية والأفعال، والتى تتضمن غالبا معنى الفاعلية، وتعمل مع الاسم الموصول «هولاء» فى التركيب على إعطاء ملامح هذا التوكيد فى صورة المبدل منه على النحو التالى «هولاء - بتأويل» هم الذين، دوخوا أيضا «هم» وأشبعوا، «هم» وهكذا فى بقية الوحدات، والمبدل منه بجانب دوره التوكيدى يشير إلى حلقة الربط المهمة بين المكون الأساس فى النص، وبين هذه الوحدات التى تقوم بدور «المبدل منه» ويشكل هذا الإنجاز الاتساق المنطقى فى جانب التركيب، وهذا الاتساق يقوم بعدد من الإيضاحات :

أولا : يبرز خاصية التوازى التفعيلى للوحدات «الأسماء والأفعال»[٥٩]

وتبرز هذه الخاصية بصورة أكبر فى الأبيات التالية:

ويل لهم قد عبدوا الترابا/ وألهوا من الحصى أربابا/

وقدسوا من زيفه كتابا/ وبعثروا صلاتهم أسرابا[٦٠].

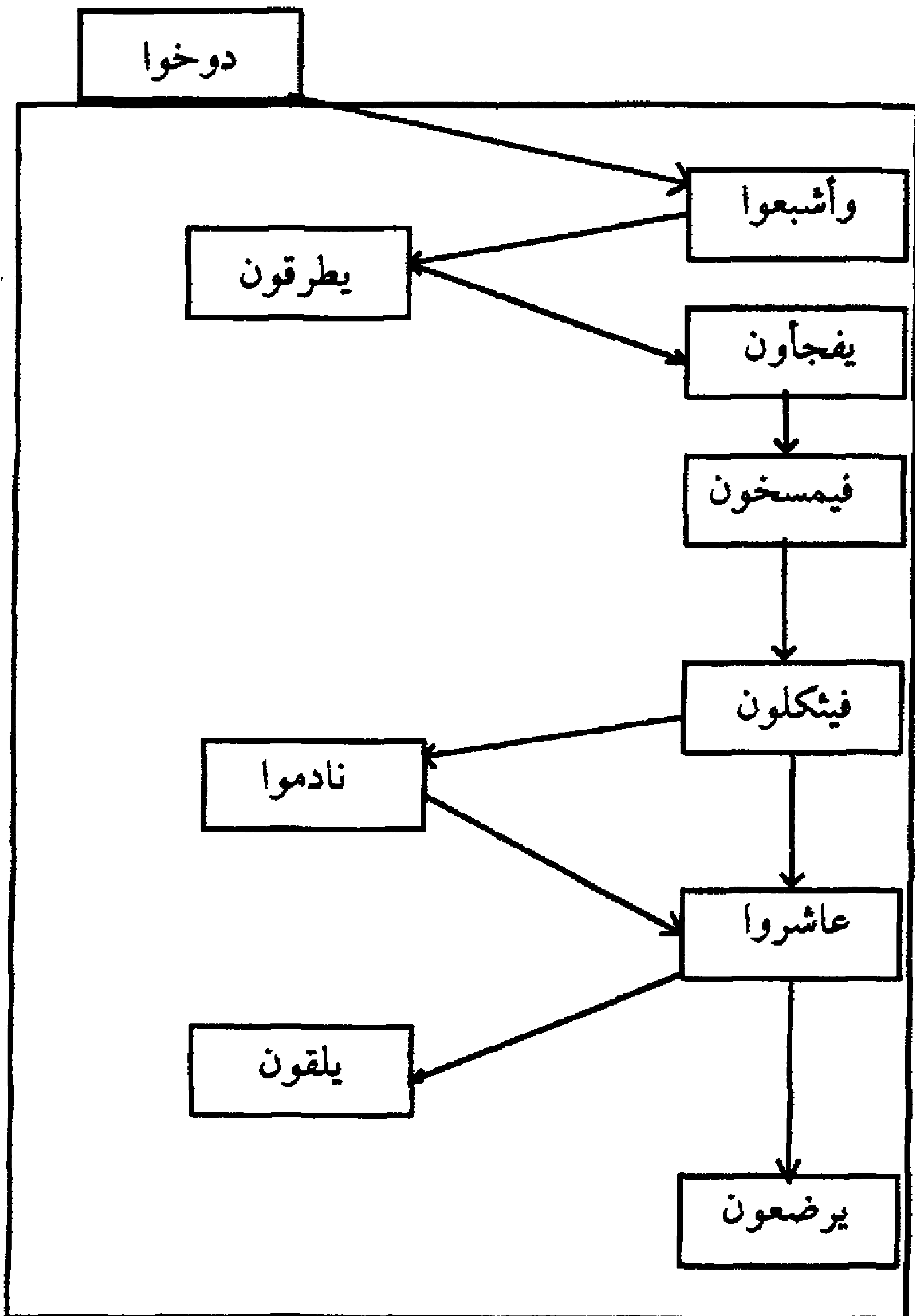
فالتوازى الكمى الذى يعمل على تأكيد هذا الاتساق التركيبى يمكن ملاحظته من خلال قوله :

ألهوا   من   الحصى

قدسوا   من   زيفه

بعثروا   صلا   تهم . . .

الفعل + الفاعل «الضمير» + المفعول «المباشر أو بتعدية الحرف» كما تعمل الأختلافات فى هذا الاتساق الكمى، بين الصيغ من ناحية والتراكيب من ناحية أخرى داخل النص كمنبهات لهذا الاتساق من خلال ما تحمله من قيم خلافية بتعبير «تمام حسان» وذلك من خلال اعتبارات العلاقة بين المكون الأساسي والمكون الثانوى، والذى يشكل ملامح التركيب، فتمثيل التعارضات التى تعمل فيها الصيغ الصرفية كأساس يتصل ببنية الكلمة، والمخالفات، كأساس يتصل بالمعنى – من أهم ما تنتجه العلاقات الوظيفية لهذه الصيغ، ويمكن أن نلمح فى النص سمة تشكيلية تتصل بموقعية الوحدة الوظيفية فى البيت .. وهذه السمة هى التوازى المشوب ببعض الاختلافات من حيث وقوع الوحدة الفعلية الكاملة بصيغها الصرفية وبوظيفتها النحوية – كما يتضح من المخطط حيث تعمل الوحدة الواقعة قبل «الصيغة موصع التوازى» على إضاعتها والتمهيد لها – وهى فى البيت الأول «جملة اسمية» وفى البيت الثالث «شبه جملة» وفى البيت السابع ظرف، وفى البيت التاسع «ظرف» وفى بقية الأبيات تمثل الوحدة توازيا تاما من ناحية الموقع، والعمل النحوى.


دوخوا
وأشبعوا
يطرقون
يفجأون
فيمسخون
فيثكلون
نادموا
عاشروا
يلقون
يرضعون

فيتبدى لنا من خلال هذا الرسم التقريبى لوضع الوحدات التى تسترك فى صياغتها الوحدات الوظيفية النحوية «دور الفاعلية فى النص» وبصيغتها المتمثلة فى وضع الضمير فى صيغ متقاربة أن تدرج النص كما يشير السهم فى هذه الوحدات وموقعها يشكل بنية ظاهرية منسجمة كما يتضح من التلخيص الآتى :

أولا: دور الإسناد الواقع بين هذه الوحدات والاسم الموصول فى البيت الأول فى قوله : «من هولاء؟»

ثانيا : دور التوكيد الذى يقوم به البدل وعلاقته مع المبدل منه، وذلك من خلال الضمير الدال على الجماعة «الواو» فى كل الأبيات.

ثالثا : دورالتعدية الذى يقوم به الفعل، ودلالة ظهور المفعول فى تبسيط الوظيفة النحوية فى قوله : «دوخوا الترابا، أشبعوا وحه الثرى، ويفجأون الزمن، يثكلون سحره، عاشروا الوحوش، يلقون المنى، يرضعون وجهها» وذلك من خلال التناوب الظاهر بين الأبيات الأربعة الأولى، والأبيات الرابع والخامس والسادس، ومن خلال الاختلاف والتباين التقريبى بين الأبيات السابع والثامن والتاسع والعاشر. ويكاد أن

يحدث هذا التباين إيقاعا خاصا للنص، بل يمكن أن ينبنى عليه النص ويظهر ذلك فى علاقات هذه الوحدات البنائية المهمة، أو فى شكل تداخل علاقاتها الوظيفية، بالأخص إذا كانت هذه الوحدات يقوم بينها نوع من الجدل، أو نوع من الانسجام الشكلى والمعنوى [٦١]، وهى فى الأبيات السابقة تعمل على المستويين معا، الشكلى، من الناحية الكمية، وبتضافر الأفعال، والعلاقة الصرفية، والمفاعيل الظاهرة، والأوصاف التى تتواجد بعد المفعول متمثلة فى القافية، أو تمثل القافية فى مفاعيل أو معطوفات على المفاعيل، وعلى المستوى المعنوى فنرى أن دلالة الوحدات السردية سواء كانت الوحدات الفعلية، أو كانت الوحدات الاسمية ترتبط فيما بينها ارتباطا وثيقا يجعل منها جملة شعرية واحدة مشكلة بطرق مختلفة على مستوى التركيب النحوى والمجازى والتصويرى، من خلال الصور الشعرية التى تسهم بقدر كبير فى تكثيف التراكيب.

الفصل الثالث

المستويات المجازية للسرد الشعرى

المستويات المجازية للسرد الشعرى

يكوِّن المجاز، على مستوى الخطاب السردى فى الشعر، عددا من البنى العميقة والسطحية التى تشكل النص، ويتضح ذلك من بناء الشكل السردى، وما يثيره من إشكاليات معنوية، كما يتضح من القضايا التى تتركز حول مرجعية النص الشعرى وقصديته وإحالاته الخارجية، حيث تكون هذه الإحالات بدورها مدلولات معادلة للعالم الخارجى، بما تثيره من إمكانيات مختلفة، ويتم إدراك هذه المستويات المجازية - برغم تعدد الأدوات التى يتخذ منها الشاعر إطارا فنيا لبناء النص - إدراكا كليا، مما يتيح وضع هذه المستويات مع غيرها من المستويات الأخرى فى إطار جمالى، وطبيعة فنية تتيح للنص أن يبرز من خلالها عددا من التصورات والقضايا على مستوى الشكل والمعنى.

ونلجأ هنا لدراسة ما يمكن تسميته بالبنية المجازية للنص، عن طريق الأدوات المكونة لها، وذلك بطريقة تظهر وجه الاتصال والتداخل بين هذه الأدوات، بما تثيره لدى النص من خبرات حسة ونفسية، سواء كانت مركبة أو بسيطة، لأن الخبرة

بأنواعها لا تكون تآلفا من أحاسيس فقط، بل يتداخل فى هذا توافق خبرات أخرى، فكرية ونفسية وخيالية، وكل واحدة من هذه الخبرات متى قامت فى المستوى الحسى أو النفسى هى «شعور وفكر وخيال» وأيضا تكون قابلة لأن تولد فى النص صورة كلية للخبرة الكلية المتاحة، ووضعها فى الإطار المناسب لمؤتلفات الخبرات عند شذوذ الدلالة أو شرودها [1].

فإن مجموع المجازات النصية ما هى إلا خبرات فنية موضوعية فى إطار سردى خاص، يتيح لها أن تولد عن طريق دلالاتها عددا من البنى والمثيرات التى تجعل من إطار السرد وجها مصاحبا للخطاب الشعرى بصفة عامة، وتحيل بدورها على عدد من الخبرات المتراكمة فى التشكيل والبناء النصى بصفة خاصة.

وقد بدا أن تضافر أدوات المجاز تشكل للسرد مظهرا خاصا يضاف إلى المظهر العام للنص، وتتضح بشكل إمكانية طرح القضايا العامة والخاصة، وذلك فى إطارها الفنى، ويرتبط ذلك بما يتيحه النص من فهم بنيوى لأهم ما يشكل الخطاب السردى، ويختلف ذلك باختلاف نوع السرد، حيث تتضافر الأدوات الفنية المشكلة للمجاز، لتصنع صورا مركبة تعطى

مزيدا من الحيوية اللغوية، وجماليات الموقف الفنى والاجتماعى، إذ إن كل سرد يتيح قدرا من البنية المجازية تختلف فى تصورها وأدواتها وإمكاناتها عن السرود الأخرى، والتى تنتشر بشكل مستقل أحيانا فى ثنايا الخطاب الشعرى وبشكل متداخل فى أحايين كثيرة.

وأهم هذه الأدوات التى تظهر من خلال علاقاتها وتصوراتها فى النص، هى الرمز والصورة الشعرية، ومن خلالهما يمكن استقصاء كل ما يتصل بالتصور المجازى فى الخطاب السردى، فالرمز باعتباره علاقة خاصة يستخدمها الشاعر فى وضع تصورها الجمالى، ويمكن رصده فى الخطاب السردى، من وجهة نظر البحث، عن طريق ارتباطه بالصورة الشعرية، وبمنظور كلى يربط بين إمكانية هذا الرمز، وإمكانية التصور المجازى التى تتفق ووجهه التحليل البنيوى للسرد . وهنا عدد من التصورات التى تتصل بموضوع البنية المجازية :

التصور الأول :

لا يقوم البحث بدراسة الرمز والصورة الشعرية من خلال السرد فقط، ولكنه يقوم بدراسة بنية المجاز السردى من خلال تصور العلاقات الجزئية والكلية للرمز فى إطار التشكيل العام

لإمكانيات الصورة الشعرية، والتبادل الحادث بين هذه الطروحات، وطروحات النوع السردى، وذلك من خلال المفهوم التركيبى للصورة الشعرية، وما يرتبط بها من علاقات تسهم فى بيان نحو السرد، بشكل يسهم فى وضع تصور خاص بمجمل المستويات المجازية للسرد،

فالرمز والصورة الشعرية يشتملان على أنواع عديدة من التجوز الدلالى فيما يخص كل الأشكال التصويرية فى النص[٢]. بالإضافة إلى مكوناتها التراثية والتخيلية والأسطورية، فلا نكون مبالغين إذا اعتبرنا أن الذى يجعل من النص الشعرى نصا هو براعة الشاعر فى اقتناص الصورة الشعرية الدالة على الخبرة المنسجمة مع الخطاب، ومكوناته البنائية، وما يثيره من تراكيب وتصورات، فالوصف الدلالى للصورة كثيرا ما اختلطت فيه معارف من مصادر شتى، منها المنطقية، ومنها الخبرة، ومنها المعرفة بالمحيط أو الأشياء، وقد تناول عدد من الدراسين الصورة الشعرية من هذا الجانب، كما يمكن رؤية ذلك فى التراث البلاغى العربى، والذى يتضمن إشارات عديدة لهذا المنحنى التركيبى، وبالأخص عند «عبد القاهر الجرجانى» فالتركيب يهتم بضبط نوع العلاقة المتحققة بين اللقطة

التصويرية واللقطة التى تجاورها خالصة[٣].

التصور الثانى :

ونُعنى فيه بالبناء المتنامى للسرد من خلال الصورة الشعرية، باعتبارها تشكيلا مستقلا من جهة، ثم باعتبارها جزءا من التشكيل الكلى لحركة السرد، أما من حيث كونها تشكيلا مستقلا، فيمكن البحث عن تضفير مجموعة الصور الشعرية وعلاقاتها. بما تكون من مجموعات تصورية داخل التشكيل الجمالى تنتهى المجموعة لتبدأ الثانية، وهكذا، بناء يقوم على تراكم الصورة الشعرية وعلاقتها فى السرد من خلال العلاقات اللغوية المكونه لها، لأنها فى واقع الأمر علاقات لغوية خاصة يقيمها الشاعر فى لغته، ليعبر بها عن موقفه فى شكل جمالى خالص[٤]، وذلك بتضافر هذا الشكل الجمالى فيما يترتب على علاقات الدلالة التى يثيرها البناء النصى كما يهدف البحث من خلال تشكيل الصورة الشعرية فى جوانبه الوجدانية - باعتبارها تكون أحيانا عبارة عن خبرات وجدانية ونفسية شبه خالصة - أن يقيم عالما وجدانيا مجازيا يصلح أن يكون مطابقا لعالم الواقع، أو يكون الذاتي تكرارا للموضوعى، بل الغالب أحيانا أن يكون للذاتى واقعيته الخاصة، ويحاول الشاعر أن

يصنع من الذاتى واقعا من خلال الصور المحسوسة، وهنا يبدو أن هناك مغايرة بين واقع الذات وما حولها(٥)، فلا يستطيع أحد أن ينكر دور الخبرة الحسية والنفسية فى مجال التصوير الشعرى، وهذا ما يؤكد عليه «لورانس برين» حين يجعل من الانفعالات والحالات أساسا للتصورات التى يمكن أن تعبر عن الخبرة الحسية التى تثيرها عوامل الواقع، وعلاقات الشاعر الخارجية(٦) وهذه العوامل الواقعية وعلاقات الشاعر، هى التى تحدد نوع السرد من جهة، ومن ثم تحدد العلاقات الخاصة بالتصوير الشعرى وتضافر الرمز بأنواعه بالخطاب من جهة، فالشاعر لا يقصد أن يمثل بهذا الحشد الخاص من المحسوسات والنوازع مجرد إطار نصى يتشكل ببناء خالص فقط، بل يقصد بذلك أن يضع تصورا ذهنيا معينا له دلالته وقيمته الشعورية وله دلالته االبنائية فيما يخص تركيب النص .

وكل ما لهذه الألفاظ الحسية فى ذاتها من قيمة هى أنها وسيلة لتنشيط الحواس وإلهابها حتى تتم عملية الأداء النصى جيدا فى مواجهة الوجود(٧) فقيمة ما تبوح به الصور فى النص من معنى لا يتمثل فقط فى المعنى المحسوس، أو الذهنى المباشر، ففى هذا اقتراب من النثر العادى، واستخدام الكلمات

وفق دلالاتها الحرفية المألوفة، وإنما تتمثل فى الدلالة الوجدانية، والمعنى الحدسى، فهناك تناقض بين الشعر والواقعية، حين نعنى النقل الحرفى «الوقائعى» لذا فالشعر يغير إيقاع «نقل» الواقع بإيقاع إبداعه ، ويجد واقعا أغنى وراء وقائع العالم(٨) كما أن الصورة الشعرية، كما يقول د. «مدحت الجيار» : علاقة لغوية يستخدمها الشاعر فى الكلمة الواحدة، أو بين الكلمات، بتغير مواضع الإسناد الدلالى، فتخرج العلاقة اللغوية عن استخدامها المعجمى والمألوف إلى الاستخدام المجازى، وتأخذ فيه دلالات متجددة عند كل تركيب، ويظهر ذلك فى سياق النشاط الدلالى المرتبط بالوظيفة المسندة إلى الصورة الشعرية، وفق رؤية الشاعر الجمالية التى توجه العمل الأدبى، ويعنى هذا التحديد أن اللغة داخل النص الأدبى، والشعرى بخاصة، تنحو نحو تركيب عباراتها وجملها بإسناد كلمات إلى أخرى، أو تعليق كلمات بأخرى، كأن تكون صفة لها، أو حالا مثلا، لكنها تعمل على خلق انسجام دلالى بين المكونات اللغوية داخل السياق(٩).

التصور الثالث :

نعتمد فيه على التشكيل التالى فى الحديث عن مستويات المجاز والدلالة فى النص.

أولا : البناء الجزئى للرمز والصورة الشعرية فى السرد

إذا كانت الصورة الشعرية هي جوهرالشعر، فإن الرمز هو جوهر الصورة الشعرية، وهو المكون لبنيتها، وهي تعتمد عليه في تشكيلها، وهو يحولها من حالاتها الإشارية الخاضعة لمنطق اللغة ونظامها الصارم، إلي الإيحائية التى تتجه بآليات التشكيل إلى تكوين الصورة، والرمز يتصل بكل ما يثرى عملية السرد في الخطاب الشعرى، سواء كانت عواطف تتصل بجوهر الإنسان أو كانت مناظر وأشياء مادية معينة تثيرها المواقف المختلفة، والوقائع المعينة، وتحولها إلى مثيرات تذكرنا بمضمون تلك المواقف والوقائع ليتجاوزها فيصبح أكثر صفاء وتجريدا، وهذا المستوى التجريدى لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، وذلك لأنه يبدأ من الواقع، ولكنه لا يرسمه، وإنما يرده إلى الذات، وهنا تنهار معالم المادة وعلاقتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر، والفرق بين الرمز والصورة ليس فى نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد، فالرمز فى أوليته وحده حسية

تشير إلى شيء ما معنوى، وقد يمثل الرمز صورة جزئية فى إطار الصورة العامة أو المركبة، أوفى أطار البناء الصورى الذى يمثله النص(١٠)، فالصورة شكل يثيره النص، والرمز جزء من هذا الشكل، وقد يتم تمثيل الرمز بطريقة ما فى هذا الشكل، وذلك بعدد من الطرائق والتعابير اللغوية التى يثيرها الموقف، كالاستعارات والتشبيهات والمجازات، كما يمكن تحديد ثراء النص بأنه كمي وكيفي يضم شيئا من الأفراد والحالات، فنحن نستطيع أن نفرق بين موضوعين : في أحدهما يرتبط الخيال بمنظور أو محسوس بحيث يتعلق الحسى بالفكرى فى داخل إطار يعتمد على الترابط بين شيئين، والرمز، وهو صورة مستقله فى وجودها الذاتى تتحرك حرة وتتمع بأصاله، ولا تخضع لمفهومات خارجية، ومن هنا يمكن أن ننفى عن الرمز كلما يتعلق بتقرير فكره، أو وصف نمط من الخلق أو الوجدان يبدو متميزا من الصورة التى تساق معه»(١١) ومن هنا يمكن أن نرصد للرمز عددا من الملامح من خلال النصوص، ومنها أن الرمز إيحاء جزئى يأتى فى إطار الشكل العام للنص، وأنه دلاله ذاتية حرة قد تخرج من إطارها إلى إطار موضوعى يغطى للنص مزيدا من الانفتاح، كما أن النص أحيانا ما يمثل إطارا

كليا مما يجعل منه ومن صوره التى يوجدها كيانا نصيا مستقلا، كما أنه يتوزع على السرد مما يعطى أولوية فى إدراك البنية النصية العامة.

فالرمز فى السرد التشخيصى يمثل جوهر التشخيص، وهو فى السرد الوصفى يمثل الأساسيات التى يعتمد عليها الوصف، وفى السرد الحكائى يمثل جوهر الحكاية ودلالاتها، وفى السرد الذاتى، يمثل علاقة الذات بالآخر، والتطور الذى يلحق هذه العلاقة.

ويتخذ الرمز عددا من التشكيلات فى تكوين الصورة الشعرية فى الإطار الجزئى، إذ تتضافر الرموز الجزئية البعيدة والقريبة فى مجالاتها الدلالية، لتخلق صورا شعرية متفرقة تتصل بموضوع النص من جهة، وبنوع السرد من جهة أخرى، حيث تتحول الذات إلى راصد لمكونات تصويرية مختلفة فى إطار دلالى واحد.

وفى النص التالى للشاعر : «نجيب سرور» يستعين الشاعر بعدد من الرموز ليكون منها عددا من الصور الشعرية المتقاربة حينا والمتباعدة حينا فى إطار من السرد الذاتى المرتبط بالموقف النصى، كما يحدده العنوان، وهو الفرح النابع من اللقاء «فرح».

عبرت ألف بحر . . ./ ألف صحراء . . . وجئت/

أوغلت فى الثلوج . . . فى الصــخــور . . . فى
الوحول خضت/ غرقت ألف مرة . . . وألف مرة
طفوت/ كبوت ألف مرة وقمت/ حملت صخرتى
على كتف/ والروح فوق كف/ وطالت الطريق . . .
أظلمت . .. وكشرت. . . ولم أقف/ وجنت الرياح .
. . والرعود . . . زمجرت . . . ولم أخف/ لكننى
أتيت/ ياواحتى . . . على الظما من ربع قرن/ يا
فرحتى . . . من بعد حزن ربع قرن/ يا كعبتى . .
. يا حلم ربع قرن !! / أنا هنا . . . أنا هنا . . .
أنا هنا ولم أمت !!!/ أنا هنا ولم أمت !!! (١٢)

فالشاعر حشد عددا من الرموز الجزئية المتباعدة إلى حد ما، وذلك ليقف بها على حالة دلالية واحدة، تتمثل فى الحكاية عن العودة، وما لاقاه، فى سبيل الوصول صلبا حيا، فنرى رموزا متقاربة مثل : «بحر، ثلوج، وحول، غرقت، طفت، الرياح، الرعود» وهى تتصل بحقل دلالى واحد هو الماء هنا ليس الحياة، ولكن الموت، والوجه المقابل للرمز يمثل النجاة من هذا الموت، والصمود أمام عناصر هذا الماء الذى رصد له الشاعر عددا من الأفعال مثل «العبور للبحر، والإيغال للثلوج والوحول، الغرق

والنجاة منه، وعدم الخوف من الرياح والرعود» والشاعر هنا يتخذ لنفسه مركزا سرديا يعتمد عليه، وهو التعبير عن حالة الفرح بالعودة، وهول الطريق، وبالتالى فإن مجموعة هذه الرموز المتقاربة تمثل بؤرة سردية فى النص (١٣) ثم يعمد الشاعر إلى حشد عدد من الرموز التى تبتعد عن الحقل الدلالى السابق وهى : «الصحراء، الصخر، الطريق، الواحة، الكعبة» وكلها تتصل بمعاناه العودة، وإن كانت تبتعد عن الحقل السابق، فإنها تمثل الوجه المقابل لحركة الماء فى الرموز الجزئية السابقة، وهى حركة الطريق ممثلا أحيانا فى الصحراء، وفق مفرداتها كالصخور، والحركة، وممثلة أحيانا فى الواحة والكعبة، وهما متقاربتان من حيث المعنى، إذ تتمثل الواحة راحة للجسد وللروح، كما تمثل الكعبة راحة للجسد وللروح أيضا، وبوضع هذين الوجهين فى تواز يعطى للصورة الشعرية اكتمالا، فنرى أن السارد اعتمد فى بناء التشكيل الصورى على هذين الوجهين، ليستقضى كل المعاناة التى قابلته فى الطريق، وبالتالى يخلق جوا من الصراع المتنامى لأطراف الصورة الشعرية المتفرقة :

١ - العبور فى الصحراء والبحار.

٢ - الإيغال فى الثلوج والصخور والوحول.

٣ - الغرق والنجاة.

٤ - حمل الصخرة على كتفه.

٥ - تكشير الطريق وجنون الرياح وزمجرة الرعود.

٦ - فرحته بالواحة والكعبة.

٧ - والصورة التى يرمز فيها لنفسه بأنه كالحصان الذى كبا وعاود القيام.

وبالنظر إلى هذه الصور المتفرقة نجد أنها تقع تحت طائلة حالة دلالية واحدة، وبذلك فإن الشاعراحتفظ لنفسه بمحور الرمز من جهة، وبمحور السرد من جهة أخرى، واحتفظ للذات بالتماسك الذى يقربه من السرد الحكائى القائم على تصور مشهدى، يمكن رصده فى النص من خلال الحركة التى يرسمها الشاعر لرحلته، والصراعات التى قابلته فى هذه الرحلة، وبالتالى فقد أعطى السارد رموزا تحدد وجهة النصمن ناحية، وتعطى الرمز البؤرى من ناحية أخرى الذى يعتمد عليه (١٤)، ويمكن رصد الرمز الجزئى بشكل عام فى مرحلة تالية لهذه المرحلة الشعرية، وهى تلك التى اعتمدت على الرموز الشعرية الحرة من ناحية، وعلى التداعى لهذه الرموز، وما يميزها أنه رموز ذاتية يمكن أن تتعدد دلالاتها فى النص السابق حيث

يشير إلى صفات ذاتية، ولكن بأداة موضوعية أقرب إلى المنطق والواقع.

وفى النص التالى تتحدد هذه الرموز باعتبارها مفتاح الخطة السردية من جهة، وباعتبارها منحازة إلى سرد الشخصية التى تميز عددا كبيرا من نصوص مرحلة انفتاح النص الشعرى، وتشترك الرموز فى النص السابق، واللاحق، بأنها جزئية شكلت فى السياق الوحدات المكونة للتركيب، وتشكل فى التالى نسق التعبير الخاص به ومنطقة الأصلى، فلا يمكن فهم النص إلا من خلال هذه الرموز :

أبحث عن سماء خالية/ ولست محروما من المقاهى/ والبارات/ أجلس على عتبة دارى/ ولست عاجزا عن الحب/ أكتب أشعارا فى النساء/ فقط/ أحتاج حزبا يلملم أعضائى/ ويمنحنى رقما واحدا/ يمكننى حفظه/ أو دكتاتورا/ يخلع خوذته عندما يرانى/ ويدس فى قلبى رصاصة/ كما يدس الأجداد الحلوى/ فى أكف الأطفال(١٥).

ففى النص يمكن حصر عدد من الرموز الجزئية النصية كالتالى :

«إلاها معزولا، سماء خالية، المقاهى، البارات، حزبا، رقما، دكتاتورا، خوذته، رصاصة، الأجداد، الأطفال» وهذه الرموز مجتمعة يمكن وضعها فى مجال دلالى واحد توحى به بشكل واضح، وتقع بين محاولة إثبات الذات، والولاء فى العالم الذى تحكمه الصراعات الدولية القوية، وهذا المجال الدلالى حسب التأويل الخاص للشاعر، والعام عند المتلقى هو الذى يحدد حركة هذه الرموز، وما تشير إليه من دلالات فردية، فإن كان النص الأول يشير إلى المعنى الصريح بطريق مباشر، حيث تبقى الشخصية والصفات الموضوعية هى مصدر الرمز، أما فى المقطع السردى الثانى فإن إمكانات الرمز تقوى حين يتكئ النص على الإيحاء من خلال الرمز ومرمزه، وتقع بعض هذه الرموز فى الإطار الحسى «المقاهى، البارات، الحزب، الدكتاتور، الأطفال» ويقع بعضها فى إطار تجريدى «إلاها معزولا، سماء خالية» وبالتالى فإن التشكيل الأقوى فى النص هو التشكيل الحسى، وبدءا من التجريد ووصولا إليه، تظل صورة تشكيلية واحدة تتمركز فى ذات السارد التى تمثل بؤرة الرمز وبؤرة

السرد معا، فاعتماد الشاعر فى بداية المقطع على الجملة الفعلية التى يقوم الدور الاستعارى فيها بدور أساسى، جعل لقيمة التناقص فى النص وجودا قويا، تعتمد عليه الصور الجزئية المنفصلة، ثم تنجح الوحدات اللغوية القائمة على النفى من جهة «أجلس على عتبة دارى ولست عاجزاعن الحب» وعلى الوحدات القائمة على التقرير من جهة أخرى، أحتاج حزبا يلملم أعضائى، ويمنحنى رقما واحدا «فى جعل الصورة الكلية للذات أكثر دلالة على التصور الذهنى الذى يمكن أن نلجأ إليه لتفسير هذه الرموز الجزئية، مع الاستعانة بالمرجع أو المقام الخارجى للنص ممثلا فى الواقع النفسى والمكانى» فواقع الشاعر العصرى هو واقع حياته الواعية، واللاوعية، وهو الواقع النفسى بكل ما يزخر به من رؤى وأوهام ورغبات حبيسة نتطلق خلال العمل الشعرى، وقد ارتدت أشكالا رمزية تخفى أصولها ومنابعها، وهو بهذا الاعتبار من أغنى مصادر الرمز فى الشعر الحديث، حيث تتوارى القوى المدركة العاقلة ، ويسيطر على القصيدة جو سحرى يشبه الحلم من حيث الظاهر، ففيه ما فى الحلم من نقل القيم أو تبادلها عن طريق الاستعاضة بعنصر ما عن غيره من العناصر الكامنة استعاضة رمزية، أو عن طريق تحول التوكيد من عنص مهم فى الرمز إلى آخر لا أهمية له (١٦).

فالسرد من خلال الرمز يعد من السمات المهمة فى تشكيل الصورة الشعرية القائمة على حقائق منطقية دلالية فيكثر من النصوص، فإن كان التناقض بين الذات وبين الواقع مركز الثقل فى الرمز، والصورة الشعرية، فى النص السابق، يصيرالتقرير الذاتى ومركز الرموز والصورة الشعرية الجزئية التى تعبرعن ضياع الإنسان المعاصر وإلغاء ذاته تقريرا فى نسيجه نوع من التناقض والسخرية على ما آل إليه حال الإنسان، وإن كان سرد الشخصية هو الذى أرغم السارد على سلوك مثل هذا النمط، وقد لجأ لدور الفعل فى التشكيل الرمزى، وإن كانت المنطقية تحكم علاقات الرمز من وجهة نظر الذات الساردة، فإن الحلم هو الذى يشكل المسار العام لهذه الرموز، من خلال الصور الشعرية الآتية «لست إلاها معزولا، أبحث عن سماء خالية، أحتاج حزب يلملم أعضائى» إلا أن مثل هذه الصور الشعرية البسيطة تفتقر إلى النمو، والثراء الفنى، والفكرى، وإنما حركها السرد فقط لتعبر عن إحالات برموز جزئية خاصة، ويمكن أن يتحول الرمز الجزئى فى النص من حالة الانفصال، إلى حالة الاتصال والنماء، مع الاعتماد على التشكيل الجزئى أيضا ولكن بصورة مختلفة تميل إلى طبيعة الصور الشعرية

المجازية أكثر من النصين السابقين، وبالتالي تتشابك طبيعة الرمز مع طبيعة الصورة لإخراج منطق مجازى تحدده علاقات الرمز مع طبيعة الصورة لإخراج منطق مجازى تحدده علاقات الرمز ودلالاته .

يتساقط الموتى/ والجيا ع/ والأطفال/ ولابسات السواد/ كما يتساقط اللبن الدافئ/ وتبقى جيوش الأمن المركزى/ وعربات الترام الخاوية/ وجبانة القطارات على طرفها العلوى/ ويبقى/ عيال بلون التراب/ رجال تهمهم فى الليل/ تصرخ فى النهار/ نسوة يبكين كما يضحكن/ تحت أزواجهن/ وخلف نعوشهن/ نسوة ينتفخن بأنفاس الرجال اللاهثة/ فتسعى تحت جلابيبهن العيال(١٧).

فالبناء الرمزى فى قصيدة يحكمه عاملان :

الأول : لا منطقية العلاقة بين الرموز.

الثانى: ارتباط الإيحاءات الرمزية تحت مدلول واحد.

فالانفعال بالواقع هو الذى يشكل حقيقة ومغزى الرمز، والشاعر هنا غير ملتزم بأى بناء أو تتابع منتظم فى النص،

الذى يحكمه فى هذه الحالة منطق الانفعال وحده، كما يحتوى التركيب على إشارات وأسماء وأحداث ذات قيم عاطفية واجتماعية يعتمد عليها الشاعر، وهو يسرد فيما يشبه المنولوج أو«المناجاة» بدون قيد، إلا أن الشاعر ربط بناء الرمز فى بداية النص فى التشبيه الذى يبدأ بقوله : «يتساقط الموتى، كما يتساقط اللبن الدافئ، وامتداده فى قوله : « وتبقى جيوش الأمن المركزى» ثم يعطف عليها بقوله: «وتبقى» وحتى نهاية المقطع، مما يعنى أن الشاعر استخدم بناء عاما تشبيهيا ثم عمد إلى التداعى داخل هذا البناء، وهو بناء قائم على منطق التشبيه، ويشيع فيه استخدام رموز جزئية، موحية بمعان كثيرة يمكن إحصاؤها فى هذا الرصد :

السطر	الرمز	علاقاته	قيمته الإيحائية
١	الموتى	تشبيهيه « مشبه »	القهر والفقر
٥	اللبن الدافئ	تشبيهيه « مشبه به »	البراءة والطهارة
٦	جيوش الأمن المركزى	علاقة مستقلة	البطش والقوة
٧	عربات الترام	« « « «	الخراب والعزلة
٨	جبانة القطارات	« « « «	الموت
١١	عيال	« « « «	القهر ،والبراءة

فـالعـلاقـات المسـتـقلة تغلب على العـلاقـات المرتبطـة بجـو النص،مما يعطى دلالة على أن سـيـاق الرمـز الجـزئـى هو الذى يعطى للصورة الشعرية استقلالها، وهو استقلال نسبى إلى حد ما، ولكنه يعطى للنص طبيعتـه الخاصـة بالتعـبيـر عن الواقع الفعلى المرتبط بفضاء خاص يعين به الشاعر تجربته وعلاقاتها المحسوسة والمعنوية.

فالأشـيـاء التى تمثل الرموز فى القصيدة تتخلى عن عملها كوحدات لغوية تحمل دلالات منطقية، وتعمل فى منطقة أخرى، ويصـيـر التـأويل النصـى هـو المخرج الوحيد المنطقى للغة، ولهذه الأشـيـاء «حيث تتـحـول إلى كينونة خـاصـة تطل بنا على مطلات جـديدة تؤدى إلى خـصـوبة الـعـلاقـات اللغـوية بما تـسـتـطيع اكتشافه عن طريق الحدس حينا، وعن طريق الخيال حينا، وعن طريق الرمز حينا آخر»(١٨).

فـالعـلاقـة في النص عـلاقـة صـورية واحـدة، في بنـاء رمـزى واحد، من خلال عدد الرموز المتقاربة دلالة وواقعا، وفى مواضـع أخرى يستـغل السـارد تصـاعد الصـور الشـعرية من خـلال مكون رمزى واحد، ثم يتجه السرد بعد ذلك لتفسير هذا الرمز ، أو تكملته، أو الإضافة إليه عن طريق رموز أخرى تتصل به، ليخلق

النص فى النهاية صورة واحدة، فإن كان التشبيه فى النص السابق يعتمد على مشبه فى بداية المقطع، فإن النص التالى . . يعتمد على استغلال صورة واحدة، وبقية التكوين الرمزى ممثل لها ولا حق بها.

وجهى ورق يتطاير وثمار تتساقط وأفرع تنمو/
مهرة تطلع من بيت أبى/ تطوى المسافات لها،
الفضة والبرق على/ حافرها ضوأ غوناطة -
والأرض وراء النهر/ والزئبق والكحل بعينيها
مرايا اشتعلت/ بالطلل الواسع(١٩).

فإذا كانت الكلمة الرمز فى النص تحتفظ ببعد واضح بينها وبين مرموزها، أو بينها وبين المعنى الذى توحى به، فإنها تحتفظ لنفسها فى المقطع السابق بقدر كبير من الشاعرية وتحققها، أما إذا كانت إشارات الألفاظ إشارات قريبة جدا كاشفة فى الحال عن معناها،ومؤدية إلى المقصود منها مباشرة فهنا يكون النص بعيدا عن الخيال الذى يجب أن يثيره الرمز (٢٠) لذا فإن التأويل يعتمد على الرمز الأساس فى المقطع فى قوله : «وجهى ورق يتطاير» ثم يتجه السرد لحشد بدائل له على مدار النص، وتابعة للرمز الأصلى، وهى «ثمار تساقط، مهرة

تطلع» ثم يفسر النص بعد ذلك رمز آخر تابع للنص الأصلى «مهرة» ووصفها ووصف حركتها من خلال الأفعال والوحدات والرموز الجزئية فى قوله : «تطوى المسافات لها، الفضة والبرق على حافرها، والأرض، الزئبق، والكحل بعينيها مرايا» وهكذا، فإن الرمز الجزئى فى النص يتنامى تبعا لحركة النص، ويتشكل العد الدلالى من خلاله، . . فقوله : «وجهى.ورق، وثمار، وأفرع، ومهرة» يحتوى على كثير من التناقض الدلالى بين الرموز، من خلال الضعف فى الورق المتطاير، والعطب أو النضج، أو الضعف فى الثمار المتساقطة، وبين الأفرع النامية، والمهرة التى تطلع، ففى مقابل الضعف والهشاشة نجد المهرة التى لها قوة وسرعة، والكائنات والناس فى خدمتها، ويأتى فى وسط المقطع «رمز» جزئى فى سياق الحديث عن قوة المهرة وسرعتها ونضارتها، وهو فى «غرناطة» وهو يحمل زخما تاريخيا ودلاليا كبيرا، وربما يربط الشاعر بينه وبين وجهه فى السقوط والضعف، ولكن ما بال صورة الوجه تتحول إلى القوة ثم إلى الضعف، وربما ينتج ذلك حالات تناقض فى المشاعر وفى التصور الذهنى، فالشاعر «محمد عفيفى مطر» يلجأ فى المثير من أشعاره إلى ذلك النوع من الرموز المتناقضة والمتباعدة إلى

حد كبير، وربما نجد فى التأويل ملاذا للانسجام بين تلك المفردات، ويبقى له السرد التشخيصى الذى يعتمد فى معظم القصائد، كما وضح من النماذج، على المناجاة الداخلية كأداة فنية، وأحيانا على الحوار بين الأصوات فى النص، وهو هنا يعتمد على الذات كمحور أساسى للرموز التى يحشدها للتعبير عن نفس حالات التناقض، ولكن بصورة مختلفة نسبيا عن النص السابق :

ركبتى مقصورة فى طرف الأفق ووجهى ازدحمت/
فيه الكتابات البروق الورق الأخضر والماء/
والحروف/ أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون/
الطيور انفجرت فى قبة الريح كما تنفجر البئر،
تذكرت . . . هو الأفق الأريكة/ ونساء النهر
يطلعن : خلاخيل من العشب/ استدارات من
الفضة والطمى/ اشتهاء بللته رغوة الماء (٢١).

ويمكن رصد عدد من المواقف تشكل البعد الرمزى له،

الموقف الأول : الموقف الانفعالى : وتبدو فيه المؤثرات النفسية فى مراحل ودرجات متفاوته، وتظهر هذه الانفعالات بتأثيرها فى الصور الشعرية،ويصير

التداعي السردى هو التابع للتداعي الشعورى الذى يسيطر بدوره على حركة النص [٢٢].

وهذا الانفعال أداته فى النص هو حشد هذه الرموز الخارجية التي يمكن أن تنتظم بصورة ما فى وعى الشاعر إلا بهذا التداعى الشعورى .

الموقف الثاني : الموقف الذاتي : وتلخصه د. بشرى موسى صالح بقولها : «إن إحساسات الشاعر نتيجة خبرات ذاتية سابقة له مع مواد مختلفة المصادر، حيث يكون ساعة النظم موزعا بين ميل إلى مادة، أو مواد هنا، وميل عن مادة، ومواد هناك، وعندما يلح عليه إحساس جديد، بالنزوع يميزه على المواد المختلفة المختزنة فى وطن التجريد من عقله، وهو «الذاكرة» ليختار منها ماتمثله من صور، فالذاكرة فى المفهوم المعاصر، تقوم بأعمال غاية فى الفاعلية، يشبهها السارد ببئر عميقة تغوص فيه كل جزئيات التجربة، أى : «كل ما قرأه الشاعر أو شعر به أو لمسه» [٢٣].

الموقف الثالث : وهو موقف الشاعر من العالم وعلاقاته المرجعية والإحالة عليه، وهذا الموقف هو موقف لا نملك منه إلا ما يتاح لنا من رموز وصور، كما أن الموقف السابق لا نستطيع أن نتكهن به على مستوى النص إلا من خلال تشابكه مع غيره. والجدول الآتى يوضح العلاقات السابقة من خلال عدد من الرموز للشاعر «محمد عفيفى مطر»

السطر	الرمز	علاقاته	مدلوله
١	ورق يتطاير	تركيبية / مسند ، ومسند إليه	الضعف
٢	مهرة أبي	تركيبية / مسند إليه وتركيب إضافى	القوة والصلابة
٣	المسافات	تركيبية / مفعول به	القوة والتحمل
٣	الفضة والبرق	تركيبية / مسند ومعطوف	القوة والطهارة
٤	غرناطة	تركيبية / مفعول به	السقوط والضياع
٩	الحروف	تركيبية / مسند	العلم
١٠	الطيور	تركيبية / مسند « تركيب استعارى »	الحرية
١٢	نساء النهر	تركيبية / وتركيب إضافى	التحمل
١٣	الفضة والطمى	تركيبية / مسند إليه « جار ومجرور »	الطهارة والبراءة
١٤	رغوة الماء	تركيبية / فاعل « مسند »	الهشاشة

ويتبين من الإحصاء السابق أن :

١ - الرموز الجزئية لا تشكل دلالة عامة واحدة، بل إنها أحيانا لاتدل إلا على معان متفرقة تمثلها.

٢ - الرموز الجزئية أحيانا تكون منفصلة عن المكون الدلالى العام.

٣ - التداعى اللغوى والذهنى هو الذى يتحكم فى حركة السرد.

وقد تميزت الصورة الشعرية فى النصوص السابقة بأنها صورة مجزأة بتجزئة الرمز، مبثوثة فى هذه الرموز، ويمكن أن تشكل وحدة فنية فى إطار عام، ولكن وحدتها الداخلية مخلخلة إلى حد كبير، لأن كل رمز جزئى صغير يعمل كإشارة منفصلة فى غير ما إضافة مركبة تنتج عنها فى النهاية صورة شعرية موحدة.

ويعتمد النص أحيانا على الاستخدام الرمزى فى الصورة الشعرية، مضافة إلى سياق تناصى، فتصبح الرموز الجزئية المشكلة للرمز مهمة فى تشكيل الصورة الشعرية من جانبين،

الأول : المعنى المستقل للرمز، والثانى : المعنى المضاف إلى حالة التناص فى بداية المقطع النصى وهذا لا ينفى بالطبع أن يكون استخدام الرمز هنا متمتعا بشىء من الحرية فى علاقته

بالمعنى الخاص، قل أعوذ برب الفلق . . . . : من حبال الرجال .
إذا أرسلوا/ عينهم فى «الحقيبة سعيا إلى» / خشخشات الورق
! / لغتى تتلعثم - من تأتآت الصغار . . ./ على صفحة
المائدة/ كالنوارس هاجرت الأسمدة / والفراشات لا
تنطلق(٢٤).

فالنص يتحمل هنا عبئين، عبء فى معناها الحر، وفى معناها السياقى، وبالتالى فإن الرموز التالية «حبال الرجال، الحقيبة، خشخشات الورق، صفحة المائدة، النوارس، الأسمدة، الفراشات» تتعامل مع الصورة الشعرية على أنها صورة كلية، إلا أنها رموز جزئية تتصل بمعنى عام واحد يوضح النص فى بدايته بقوله تعالى «قل أعوذ برب الفلق» ودخول التناص بالبارئة «من» فى السياق المحدد للنص، لتكتمل بذلك دائرة واحدة لمعان ورموز مستقلة استقلالا نسبيا تجعل من السياق سياقا نفسيا من جهة ثانية يتضح غرضه فى النزعة الاستنكارية لأى أشكال التهافت الإنسانى والمعرفى.

ثانيا : البناء الكلى للرمز فى سرد الصورة الشعرية

من خلال الطروحات النصية يتضح أن للرمز وجهه الحسى الذى يحيل على وجهه المعنوى الكامن، وبالتالى فإن العلاقة التى تنشأ بينهما متعددة المستويات، وبالأخص إذا كان هذا الرمز رمزا كليا، يعتمد عليه النص في إضفاء صبغة دلالية خاصة، «وتنتج عنه معنوية العلاقات التى يثيرها الرمز، وعدم حسية العلاقات التى تربطهما، واعتماد هذه العلاقات على الحدس والشعور، وينتج عن هذا جميعه أن قيمة الرمز ليست قيمة دلالية يتحدد فيها الرمز بكل تخومه، كما هو شأن الإشارة sign إنما هى قيمة إيجابية توقع فى النص[٢٥]» لذلك فإن الصورة الشعرية من خلال الرمز الكلى تكون أكثر قربا منه، ويكون بعدها التركيبى أكثر إثارة فى النص من الصورة الشعرية المبثوثة فى عدد من الرموز الجزئية التى لا تشكل لوحة واحدة، وهذا لا ينفى كون الصورة الشعرية تكون مع الرموز الكلية صورة مستقلة عن عناصرها المكونة لها، ويكون تحليلة نابعا حينئذ من ارتباط الجزء بالكل أو من ارتباط هذا بالكل بالجزء المكون له، كما أن غناصرها تتجانس وتتاقطع مع الرمز، وتمتزج فى

داخله، ويمتزج فى داخلها على النحو الذى يلغى، أو يعطل من فاعلية تجريد أى عنصر من عناصرها ومنحه قيمة ذاتية مستقلة، كما أن الصورة فى هذا الوقت تكون بمثابة الوحدة التركيبة التى يبدعها الشاعر بمجموعة العناصر المتداخلة والمتجادلة، والتى تتخطى مجرد التكوين إلى حالة من التشكيل الجمالى القائم على تضافر الصورة، والرمز، وما تشير إليه من دلالات نفسية، ووضعية فى النص [٢٦] مع أن الرمز يجمع فى كثير من صور الشعر الحديث بين الحسية والتجريد، لأنه رمز شعرى يعمل فى إطار المفهوم العام للشعر الذى يصاغ من مدركات حسية، وهى المادة الأولى لكل إبداع، ولكن صلة المواد الحسية فى الشعر بأصلها فى الواقع صلة معقدة، نتيجة فاعلية التخيل، إنها تتعدل بفضل التخيل الذى يجعل القصيدة قادرة على الجمع بين الإحساسات المتباينة، فى علاقات جديدة تجعلنا فى حال من التعجب والاستغراب، ومن هنا، يمكن ألا تتناقض الحسية مع التجريد، بل تظل الخاصية الحسية للشعر قائمة على درب من التجريد، يميزها عن مجرد نسخ المدركات، ويوائم بينها وبين قدرة التخيل على التحرر من أثقال المادة، ولولا هذا التجريد لما استطاع الشاعر أن يصور الأشياء على ما هى

عليــه[٢٧] ويمكن تصنيف الرمــز على الأســاس إلى نوعــين أساسيين :

الأول : *الرمـز الكي المقيـد*، وذلك من خـلال ارتبـاطه بحـادثة، أو تراث إنسـانى مـا، وهـو يعـمل دلاليـا فى إطـاره، وتحت دلالاته .

الثانى : الرموز الكلية الحرة : وهـى الرموز التى تشكل بناء كليا فى الصورة الشـعرية، ولا تعتمـد فى مـصادرها على أى أساس خارج ذهن الشـاعر، أو تعتمد على الدلالة العامة للرمز، وعلى تعدد المدلولات التى تثيرها فى نفس المتلقى، وتحت هذا النوع من السـرد ينضـوى كثـيـر مـن الرمـوز السردية التى تكون الصـورة الشـعرية، وبذا تكون صـورة خـاصـة، ويصبح بـعدها الدلالى بعدا مميزا، ويميل الرمـز فى هذا الحـين إلى نوع مـن الوسطيـة بين الحـسيـة وبين التجريد كما يتضح من النص الآتى:

فى الصـبـاح الذى لا يجىء/ أرى النهـر يدخل كل البـيـوت/ يجـالس أهـل الديار/ ويخـرج من جـيـبـه للعيال/ فطيرا وخبزا وشجرا/ يقدم كل الفواكه فى كل آن/ فـى الصـبـاح الذى لا يجىء/ أرى كل

ما فى الضفاف يباركنى/ وأنا أتبارك/ أنظر فوق
الأرائك ناسا مباركة/ وعيونا مصافحة/ وصبايا
لبسن اخضرار المشاعر تاجا/ وموعد عشق بدون
انتظار (٢٨).

إن الرمز عند الشاعر ينبع من إيحاء كلمة «نهر» وزخمها التراثى، والصوفى والدينى، فهو أداة للتطهير والخير عند العامة والخاصة، ثم يأتى ارتباطه بالواقع الفعلى فى مصر، وارتباطه أيضا بالواقع الفسى عند الشاعر يجعل منه رمزا حرا يتخلل فى صورة شعرية واحدة يسيطر عليها وعلى مفرداتها، وهذا ما يجعله رمزا كليا، فهو يسيطر على مركزية الدلالة فى النص، وعلى مركزية الدلالة للصورة الشعرية المركبة والتى تهيمن بدورها على خطة السارد، فبعد ذكر الرمز في النص، يستتبع الشاعر ذلك بعدد من الإحالات النصية الداخلية التي تشير إلي هذا الرمز من خلال عدد من الوحدات الرمزية البسيطة التى تقع فى إطار الصورة الشعرية المركبة والمكونه للرمز، وذلك فى أفعال حركية تدل على طبيعة الرمز الذي ينزله الشاعر منزلة وسطا بين الحسية والتجريد السابقين فى قوله : «يجالس، يخرج، يقدم، . . . الضفاف، يباركنى» في صورة مباشرة، ومن

مكونات الرمز يذكر السارد عددا من الإشارات والإحالات : «أهل الديار، فطيرا، خبزا، شجرا، الفواكه» ومن السطر السابع تبدأ علاقة التركيز بالرمز الأصلي في التبسيط ولكنها لاتخرج عن المكون العام للرمز، أما الدلاله العامة للرمز، سواء كانت دلالة لغوية، أو شعبية، أو دينية، فإن السارد يقدمها من خلال عدد من الوحدات السردية القائمة على استخدام الصور البلاغية المنفصلة، ويتضح من خلال الرمز عدد من العلاقات في النص تتضمن ثلاث علاقات :

١ - العلاقة الاستعارية .

٢ - العلاقة المجازية المؤولة .

٣ - العلاقة التقديرية .

ويفضي استقراء المادة الشعرية إلى :

١ - أن السرد في الرمز الكلي للصورة الشعرية يتبع خطة تشكيل الرمز في تشكيله للصورة، ويكون الرمز هو الفاعل المؤثر في النص والسرد التابع له .

٢ - يركز السارد في تشكيله للرمز على عدد من المفردات السردية معتمدا فيها على التركيز والتكثيف، والإضاءة من خلال الرمز، ورصد أبعاد التجربة الشعرية، فضلا عما

ينبغى أن يتجه الشاعر فى انتقائه للمفردات التى تناسب وتلائم طبيعة الصورة، ونمط بنائها حتى لا تأتى الألفاظ قلقة منبتة عن سياقها تتساقط بسهولة، وأن يفصح الشاعر عن حقيقة موقفه وإدراكه الجماليين فى اللغة والصورة الشعرية بما يقيمه بين الفردات من علائق لغوية خاصة تتمثل فى ذوقه، وخبرته [٢٩].

ويلمح من خلال النص أن الشاعر إنما يحاول أن يمزج التجربة الذاتية بالصيغ الشعبية، ويدل على ذلك موقفه من الرمز خلال نموه فى النص، كما يدل عليه اتكاؤة على مكون رمزى أساسى لبنية الدلالة والصورة الشعرية، ومادامت النظرة العامة فى النص تعبر عن خبرة فردية يمزج الشاعر فيها بين الحسى وبين الفكرى والفلسفى فى إطار واحد بحيث لا يلمح الانفصال إلا بقدر كبير من التركيز والتأمل [٣٠].

النوع الثانى : وهو الرمز الكلى التراثى، أو الفلكلورى الذى يشكله جوهر السرد، وهو بدوره يشكل جوهر الصورة الشعرية، فكما أن الخيال التأليفى الذى يتجلى فى رسم صور تكثر أو تقل لتؤلف وحدة عامة أو أثرا فنيا فى مجموعها [٣١].

فإن وجود الرمز الكلى سواء كان ممثلا فى علم، أو صفة، أو فى تصور، أو فكرة يمثل بعدا بنائيا مهما فى بنية الخطاب السردى، حيث يكثر الشعراء فى جميع المراحل من استخدام مثل هذه الرموز، لأنها تلبى حاجة قوية فى نفس الشاعر، وفى نفس المتلقى على حد سواء، ومن هنا يتضافر جانبان مهمان من جوانب تشكيل الصورة الشعرية :

الأول : بناء الرمز الكلى من خلال الصورة الشعرية .

الثانى : البعد التركيبى للرمز والصورة فى آن واحد .

وهنا يبدو سرد الحكاية منسجما مع هذا الطرح السابق فيما يخص تشكيل الرمز الكلى، حيث يتخذ الشاعر من الشخصية النصية - سواء فى إطار الصوت الأول، أو فى أطار الصوت الثانى - أو يتخذ من الحدث نفسه، أو من الشخصية والحدث، بعده الرمزى، ويشكله فى محاوله لإيجاد صورة شعرية موحدة، تتضافر من خلالها الأبعاد المختلفة والعناصر المتراكمه ليؤدى بها إلى الانسجام التركيبى والدلالى، وفى قصيدة «شنق زهران» للشاعر «صلاح عبد الصبور» يمثل هذا السياق الرمزى، ففى جوهر القصيدة يسوق الشاعر جزئيات كثيرة ليفيض جزء على جزء، وتمتد القصة القصيرة إلى

ما وراء الحادثة المعينة، وتختلط الحركة القصصية بتصورات واقعية قريبة، لا تصورات محلقة تعتمد في قوتها على شيء من الإبهام وإشاعة الحزن الغامض(٣٢).

كان زهران غلاما/ أمه سمراء . . . والأب مولد/
وبعينيه وسامة/ وعلى الصدغ حمامة/ وعلى الزند
أبو زيد سلامة/ ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش
كالكتابة/ اسم قرية/ «دنشواي»/ شب زهران
قويا/ ونقيا/ يطأ الأرض خفيفا/ وأليفا/ كان
ضحَّاكا ولوعا بالغناء/ وسماع الشعر في ليل
الشتاء/ ونمت في قلب زهران . . . زهيرة/
ساقها خضراء من ماء الحياة/ تاجها أحمر كالنار
التي تصنع قبله/ حينما مر بظهو السوق يوما/
ذات يوم/ مر زهران بظهو السوق يوما/ واشترى
شالا منمنم/ ومشى يختال عجبا مثل تركي
معمم/ ويجيل الطرف.. . ما أحلى الشباب/ عندما
يصنع حبا/ عندما يجهد أن يصطاد قلبا(٣٣).

يقول الدكتور مصطفى ناصف عن هذه القصيدة «هذه الصور ليست تسم زهران» وحده، ولكن الشاعر يهيىء مساقاً

قصصيا يوحي بأننا بصدد جزئيات تنتمي لفرد معين، ومثل هذه الصور العابرة لا تهم قارئنا ولوعا بلون التسامي الأثير في الشعر القديم، والصياغة الحاضرة في أعماقها لا تعترف بهذا التسامي، إن في اللغة، أو في التصوير «. . . . .» فالشاعر يشخص زهران في أسلوب من القصد والإيحاء إلى بطولة ساذجة تختلط بالأساطير، والمعجزات، وضرب من الصفاء الخيالي (٣٤) ويجيء اختلاف البحث مع هذا الرأى في أن الشاعر يريد بهذا التصعيد المتنامي للحدث أن يعبر عن جوانية الموقف بجانب تعبيره عن مظهره الخارجي، ولا يشكل ذلك تساميا كما سبق بالإضافة إلى التقنية الحكائية التي ابتدعها الشاعر في النص ومن هنا فإن الرمز يعتمد على أربعة أبعاد :

البعد الأول : وهو البعد النفسي للسارد ممثلا في الصوت الأول، مسقطا على رمز كل أحواله وأحوال عصره، كا يراها في المجتمع المأساوى من خلال «زهران» وشنقه.

البعد الثاني : وهو البعد الذاتي للرمز نفسه، حيث يشكل به الشاعر مجموعة من سمات المجتمع الريفي في مصر، في ذلك الوقت، في عدد من الوحدات السردية في أقواله من خلال اللوحة الأولى التي تخص زهران، وأوصافه، ومن خلال اللوحة

الثانية حينما خلط الشاعر أوصاف «زهران» وجعلها في إطار عام للشباب الريفي في ذلك الوقت .

البعد الثالث : البعد الموضوعي للصورة الشعرية، والتي قامت على الاستقلال من خلال الرمز، ثم نمت في الأبعاد التي يثيرها متصلة بما يسبقها، وبما يلحقها من وحدات لغوية عضوية، وهي صورة شعرية واحدة موسعة في اللوحة الأولى كإطار خاص، وفي اللوحة الثانية كإطار عام.

البعد الرابع : وهو البعد الدلالي وما يشكله من صور شعرية صغيرة تنتمي للصورة الأم، وهو الصورة النامية والمتحركة، والتي يمكن تأويلها حسب السياق الخاص للنص، والعام للمرحلة الإنسانية، والفنية الخاصة بالشاعر والنص. حيث يكاد النص أن يخلو من الاستعارية المطروحة بشكل ما في الرموز الجزئية، أو في بناء الرمز الكلي الحر، ومن ثم يغلب على الصور هنا نوع من التقريرية النابعة من مصدر الرمز الواقعي كما في قوله : «كان ضاحكا ولوعا بالغناء، وسماع الشعر في ليل الشتاء، ونمت في قلب زهران زهيرة، ساقها خضراء من ماء الحياة»، وللشاعر قصائد رمزية أخرى تعتمد على الرمز الصوفي، والذي يتجاذب الوحدات السردية فيها صوتان

سرديان فيجيء ثراء الصورة وغناها بالدلالات الكلية أكثر من قصيدة شنق زهران، وذلك لأن الحادث/ الرمز، أو الشخصية الرمز هو الذى شكل النماذج التقريرية مكونا للصور من خلال تأويل الحكاية، ففى قصيدة مذكرات الصوفى «بشر الحافى» يعطى تعدد الأصوات مدلولها الكلى :

شيخى بسام الدين يقول : / «يا بشر».. . اصبر/
دنيانا أجمل مما تذكر/ ها أنت ترى الدنيا من قمة
وجدك/ «لا تبصر إلا الأنقاض السوداء» / يا
شيخى بسام الدين/ قل لى... «أين الإنسان...
الإنسان ؟» / شيخى بسام الدين يقول: /
«اصبر... سيجىء»/ سيهل على الدنيا ركبه/
ياشيخى الطيب!/ هل تدرى فى أى الأيام
نعيش؟/ هل اليوم الموبوء هو اليوم الثامن/ من
أيام الأسبوع الخامس/ فى الشهر الثالث عشر/
الإنسان الإنسان عبر/ ومضى لم يعرفه بشر/
حفر الحصباء، ونام/ وتغطى بالآلام [٣٥].

وفى النص نرى الأبعاد التى تكون مركز الدلالة الرمزى :

الأول : وهو أن الرمز فى النص ينمو نموا ذاتيا، وذلك من خلال الحوار بين الصوت الأول وصوت «بشر» الذى يمثله السارد، وصوت الشيخ «بسام الدين» الذى يقوم بدور المؤول والمفسر.

الثانى : وهو أن الرمز فى النص له وجهان، الأول : وجه يمثله الصوت الأول، والثانى، وبتضام الأبعاد المختلفة للصوتين يتضح هذا البعد الخاص بانقسام الرمز وتمثله بين الشخوص والأحداث الصمنية، وذلك بخلاف قصيدة «شنق زهران» حيث كان السارد يسيطر بمفرده على حركة النص فى القصيدة، فإن كان النص – هنا – رمزا حيا، فإن الرمز فى «شنق زهران» رمز ثابت، وحياته تكون بالوصف من خلال الوحدات السردية اللاحقة به.

الثالث : وتمثله الصور الشعرية التى تكون الرمز من خلال الجزء الأول والثانى فى النص، فالاستعارة المكنية فى قوله «ها أنت ترى الدنيا من قمة وجدك» والتراكيب المجازية المضافة «اليوم الثامن، الأسبوع الخامس، الشهر الثالث عشر» وهى صيغ جامدة لا ترقى بإيحاءتها النصية إلى درجة مؤازرة الاستعارة فى النص، وفى اللوحة الثانية، قوله : «حفر الحصباء ونام، وتغطى بالآلام» على سبيل الاستعارة المكنية أيضا، وبقية

الوحـدات تقـريرية الايحـاء، وبذلك فـإن تشكيل الرمـز من خـلال الصـورة الشـعرية هنا يحتـاج إلى عـمومـية فى الرؤية، على أن تكتمل صورة الرمز بالصياغة التصويرية والفكرية له، ولايتحقق ذلك إلا من خـلال النظر إلى الرمــز نظرة كليــة، لا بـالنظر إلى الصـورة والوحدات المكونة له، والنصـان يتفـقان سـويا فى هذا الجانب، حيث يتشـبع الرمز بالنص، ويتشـبع النص بالرمز من خـلال الاتكاء على مركـز دلالى بين الرمـز والصـورة الشـعرية، بالإضافة أن تشكيل الرمز الكلى عند «صلاح عبد الصبور» يأتى على هـاتين الصـورتين السـابقـتـين، كنصـوص «مـذكـرات الملك عـجيب بن الخـصـيب» وشــذرات من حكاية مـتكررة وحـزينة، «وإجمال القصـة» ثم يحـول الشـعر إلى تقنيات الرموز الجزئيـة، وهـى الأكثر دورانا على لسـان الشاعر، والشـعر المعاصـر بصـفة عـامة، وبنفس النظرة الشـمولية، مع تحـقق أبعـاد سياقية أخرى ومن هولاء، الشـاعـر «أمل دنقل» فـى عـدد من القـصـائد، نذكـر منهـا، «الحـداد يليق بقطر الندى» حـيث يصـيـر الرمـز حـالة من حـالات الرؤية والبـصـيـرة، وذلك من خـلال عـدد من الأوجـه التى تبرز فى النص، «كصـوت الجـوقـة» ومـا رمـز إليـه الشـاعـر بكلمـة «صـوت» ثم اجـتـمـا ع الأصـوات تحت رمـز «الجـوقـة والصـوت»

مضمنا فيها صوت السارد كمحرك أساسى لصورة الرمز :

جوقة :

قطر الندى . . . يا عين

أميرة الوجهين

. . .   .

قطر الندى

قطر الندى

صوت :

هودجها يخترق الصحراء

تسبقها الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الخصيان ألف ألف

تعبر فى سيناء

جوقة :

قطر الندى يا ليل

تسقط تحت الخيل

. . .   .

قطر الندى يامصر

قطر الندى فى الأسر

الصوت والجوقة :

كان «خمارويه» راقدا على بحيرة الزئبق

فى نومه القيلولة

فمن يا ترى ينقذ هذه الأميرة المغلولة ؟

من يا ترى ينقذها

بالسيف . .

أو بالحيلة (٣٦).

يتضح من خلال النص أن الأبعاد الرمزية التى يشكلها السرد والصورة الشعرية تتضافر فى عدة مستويات :

أولا : أن تشكيل الرمز يعتمد على الالتباس بالصورة الشعرية، بين الاستعارة والمجاز.

ثانيا : يهيمن السارد على تشكيل الرمز الذى يمثل الحالة السياسية والاجتماعية فى قوله : «قطر الندى ، الفرسان ، الخصبان ، الخيل ، خمارويه ، بحيرة الزئبق» وكل هذه الوحدات تشكل صورة واحدة كلية للرمز فلا يمكن فصل الرمز عن الصورة المكلية المكونة له .

ثالثا : يتحاور الرمز والصورة بين أربعة مستويات نصية كذلك :

المستوى الأول : مستوى الصوت.

المستوى الثانى : مستوى صوت الجوقة.

المستوى الثالث : مستوى اجتماع الصوت والجوقة.

المستوى الرابع : مستوى التضمين الخاص بالسرد.

ويصبح القول حينئذ ، بأن الصورة الرمزية الكلية، لا تتشكل من خلال هذه الجزئيات الرمزية فقط ، ولكن من خلال سياق هذا التمثيل والشخوص والأحداث ومرجعها التاريخى والنفسى.

رابعا : تتميز لغة الشاعر بنوع من التركيز والتكثيف الذى يتطلبه الرمز، وذلك فى وحدات سردية قصيرة تميل إلى المجاز بالإضافات التى تشكلها ، وتوجهها الاستعارى قليل على مستوى رقعة النص، وتتصل أيضا بالرؤية فقوله : «هودجها يخترق الصحراء ، تسبقها الأنباء» صورة استعارية تعمل على وصف الموقف التاريخى، وما كان لقطر الندى من شأن، كما يعطى صورة للتناقض بين الموقف القار فى نفس قطر الندى، والأبهة المصنوعة حولها، بالإضافة إلى أن اختيار السارد قطر الندى للدلالة على «مصر» على سبيل الاستعارة التصريحية،

يجعل من وجود الرمز فى النص ما يحيل إلى الموقف الوطنى برمته، وترد كل الإشارات السردية، وحركة الرمز إلى الموقف التراثى المتناقض لقطر الندى، وترد هذه الحركة بدورها إلى الموقف الوطنى «فخماورية» الذى يمثل لب المسئولية عن الأميرة، ما زال راقدا على بحيرة الزئبق، مشيرا إلى رموز الموقف الوطنى وما صنعوه فى هزيمة مصر، والسارد يعبر عن رمزه مرة بالاسم، ومرة بالأميرة وهو فى الحالتين يعطى رصدا لحالة مختلفة، فالجوقة تناديها بقطر الندى، ليعبر عن قربها وبعدها من تصور الحالة التى تمثلها.

ثالثا : البناء الرمزي الأسطوري للسرد والصورة الشعرية

لماذا يلجأ الإنسان إلى الأساطير؟ ولماذا يلجاء الشعراء إليها بالأخص؟ وللإجابة على هذين التساؤلين، لابد من النظر العميق إلى نفس الإنسان، والشاعر على وجه الخصوص وبخاصة إذا كان في ضائقة نفسية فكرية، أو مادية سياسية، حيث تمثل العودة إلى الأساطير فى ذلك الحين نوعا من الحنين إلى الحياة البدائية، والتفكير البدائى، أو تمثل نوعا من تحقيق الذات على مستوى الحلم الإنسانى، وهى فى الشعر تمثل تقنية فنية، ورؤية مستمرة للأحداث والمواقف الإنسانية بمختلف صورها، وهناك عدد من النظريات أوردها «بلفنش» عن الأسطورة، حصرها فى أربع نظريات، هى نظرية الكتب المقدسة، والتى تذهب إلى أن جميع القصص الأسطورية مشتقة من رواياتها، ومن الوقائع الصحيحة، استترت وتغيرت، والنظرية التاريخية، وتذهب إلى أن جميع الأشخاص الذين ورد ذكرهم فى الأساطير كانوا يوما ما كائنات بشرية حقيقية والأساطير والروايات الخرافية المنسوية إليها، ليست سوى زيادات وزخارف أقحمت فى عهود متأخرة،

والنظرية المجازية التى تفترض أن كل الأساطير القديمة مجازية ورمزية، وقد احتوت على بعض الحقائق الأدبية أو الدينية أو الفلسفة ، أو على الوقائع التاريخية فى شكل مجاز، ولكن بمرور الزمن استوعبها الناس على أساس ظاهرها الحرفى، والنظرية الطبيعية، وبمقتضاها كانت عناصر الهواء والنار والماء هى محط العبادة الدينية، وكانت الآلهة الرئيسية مشخصة من قوى الطبيعة، ويسهل التحول من تشخيص العناصر إلى فكرة تسلط الكائنات الخارقة على مختلف مواد الطبيعة وحكمتها(٣٧).

ثم جاءت بعد ذلك مدرسة علماء اللغة التى تأكد أن جوهر الأسطورة يمكن تلمسه واكتشافه فى أصول اللغات عند تحليلها(٣٨).

وأيا كانت النظريات التى تفسر الأسطورة، إلا أنه ينبغى الاهتمام بما تمثله الآن للإنسان المعاصر من إنجازات نفسية وفكرية ولغوية تتيح له قدرا من تمثيل الواقع، ومضامينه المتعددة، فأصل الاستخدام الأسطورى فى اللغة هو استخدام رمزى فى المقام الأول، سواء تمثل روحها، أو الأشارة إليها أو مسها بطريقة مباشرة، وقد كانت اللغة فى كل تلك الموازاة الرمزية والممارسات الفنية تقوم بدور أساسى، إذ إن التعبير

كان كالتصوير والتشكيل والتمثيل قوة سحرية، يصطنعها الأسطورى فى تلك الطور البدائى من تطور المجتمعات البشرية، كان ذلك المنطق الأسطورى «فكرا» يحققه الإنسان البدائي عن طريق «عمل» هو الممارسة السحرية، وكانت هذه الممارسة تتبدى فى «قوة» الكلمة، ولكن «تأثير» قوة الكلمة قد فاق تأثير التصور التشكيل والتمثيل، وذلك إنما يرتد إلى طبيعة اللغة (. . .) فقد كان المنطق الأسطورى لدى البدائى يصور له إمكانية التعامل مع القوة الكونية التى تعى وتستجيب حسب ذلك المنطق وكانت الممارسات السحرية أدوات للبدائى فى تعامله مع تلك القوى وتوجيهها لصالحه. ولقد احتلت الكلمة مكانا بارزا فى تلك الممارسات السحرية باعتبارها قوة مؤثرة فى التعامل مع القوى الكونية - وتوجهه البدائى - مصطنعا التأثير السحرى للكلمة إلى هذه القوى بالضراعة والرجاء وبالأمر والنداء[٣٩].

أما المنطق الأسطورى الذى يشيع فى كثير من الكتابات حول الأسطورة، فإنه يتحدد وفق طبيعة من يستخدم الأسطورة من جهة، ووفق الأسطورة نفسها وانتمائها الفكرى والثقافى والدينى من جهة أخرى، «فالأساطير تحمل طابع التجربة الإنسانية الأولى للحياة ومواجهتها للكون والأشياء، وهى بعد

مازالت كليلة المنطق، بعيدة عن اتخاذ الطرق العلمية التى توصل إليها الإنسان بعد ذلك وقد نما عقله، وتشعبت معرفته، ومن ثم فإنها تتضمن نوعا من التفسير الكونى، على صورة قل أن يستطيع الإنسان العودة إلى صياغتها، فى نظرة حدسية وشاملة ومحاطة بجوهر الوجود ومتخلية عن إحساسنا الرتيب - وإن شئت قل المنظم - بالزمن، تمزج الماضى بالحاضر وبالمستقبل... وترى الوجود وحدة متصلة، بل كلا تاما لا يعتريه نقص» (٤٠).

إذ إن الشاعر يلجأ إلى الينابيع الأسطورية كأساس يساعده على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته ومنحها بعدا شموليا، وضرورة موضوعية تستطيع النهوض بما تمتلك من طاقات متجددة، وبذلك ينتقل من المستوى الذاتى أو الفردى فى الأسطورة إلى مضمون إنسانى يستطيع أن يعبر به عن نفسه(٤١). والشاعر فى تبنيه للأسطورة إما يعتمد على الأساس الذى تنبنى عليه الخراقة والأسطورة، أى : الإحساس بالتناقض، وازدواجية المواقف وتحويل ذلك إلى قضايا يتحدث عنها بحرفية موهمة للمتلقى أو بمجازية تؤثر على الحقيقة وبكيفية منظمة لحل التناقض (٤٢).

ونظر البحث إلى الرمز الأسطورى فى الخطاب السردى من

خلال تشكيل السرد للصورة الشعرية يعتمد على المواقف الفنية التي استخدامها الشاعر المعاصر، وحاول أن يجعل رمزه الأسطوري مضمنا في التشكيل السردي على وجه الخصوص، إذ ربما يستخدم الشاعر الرمز والأسطورة في وصف، أو تداع لغوي، أو في عبارات سردية بسيطة، ولكن الذي يعنينا هو سيطرة الرمز على بنية الحركة السردية في النصوص، أو سيطرة البنية السردية على حركة الرمز، وعلاقاتهما المتبادلة «إذ إن للأسطورة وجودا واقعيا، ولكنها واقعية من نوع خاص. فإذا كان الواقعي بالنسبة لنا هو ما يمكن ربطه بالخبرة المباشرة أو غير المباشرة فإن فكرة البدائي عن الواقعي أكثر رحابة، لأن لديه إلى جانب الخبرة العادية خبرة أسطورية تصله بالواقع اللامحسوس، وهو واقع لا شك في وجوده بالنسبة له»(٤٣). كما أن الترابط بين حبكة الأسطورة والناحية الخيالية لا تكون سهلة، لأن النص السردي لا يفقد كلية خصائصه التقليدية فيها، فهي «الأسطورة» تقليد للأعمال من قريب أو بعيد، والتي تعبر عن حدود الرغبات – الإنسانية، والسرد الأسطوري هو التعبير في شكل قصصي عما يدور في عقل الإنسان من مخاوف وآمال(٤٤).

الصورة الأولى للرمز الأسطورى :

دائما تصبح الصورة الشعرية بما تحمله من دلالات رمزية وأسطورية، والتداخل بينها وبين الأسطورة وبين رموزها هى النسيج الفاعل العام فى السرد، وتؤدى هذه الفاعلية وظيفتها الفنية فى القصيدة وتتحول إلى أداة التطوير المعانى، وتكشف الموضوع، تبلور الحالات والمواقف، وهذا النوع من الصور الشعرية، هو الأكثر اكتمالا وأهمية، ومعه تتحول الصورة إلى نسيج شعرى، لأن هذه الأداة – وتمثيل الموقف الأسطورى هنا هو الأداة – تصير صلب القصيدة وهو الموضوع والرمز الكلى، والأثر الذى يريد الشاعز أن يحمله لقارئه، ولعل من الصعب أن نلتمس لهذا النمط من الصورة الشعرية وظيفة حقيقية ومحدودة جدا، كأن نقول إن لهذه الصورة دورا فى تعميق الإحساس(. . .) أو المشاركة الفكرية، أو لتطوير الحدث داخل القصيدة، ولرسم الشخصية بسكل متكامل، أو هى لتكثيف والإيجاز، وكأنها بدائل موضوعية، ومن هذا كله يمكن أن يتكشف كوظائف للصورة، إلا أننا نرى أن لكل صورة أو لمجموعة الصور، وظيفتها التى تنبثق من القصيدة نفسها، من موضوعها وهدفها، وموقف شاعرها[٤٥] فالشاعر المعاصر لم يكتف بالحدث

الأسطورى، أو بالمعانى العامة التى تبرزها الصورة الشعرية القديمة وأنما أمعن فى تتبعها ملتفتا أدق الالتفات إلى مكوناتها الداخلية من مفردات بعينها، وتشبيهات، واستعارات، ومجازات[٤٦].

ولم يحاول الشاعر المصرى بخلاف غيره من الشعراء حشد عدد كبير من الأساطير اليونانية والفينيقية والهندية وغيرها كحلى تزيينية داخل النص، وإنما استطاع أن يلتحم بذلك النوع من الأساطير التى يحشد لها وجدان المتلقى، وتكون قريبة منه فى التصور والإدراك، حتى لا يكون هناك بين الرمز وبين النص بعد نفسى ومكانى يؤثر على هذا الرمز ويجعله غريبا على النص، وفى قصيدة «البكاء بين يدى زرقاء اليمامة» نلمح هذا التشكيل الذى أقامه الشاعر على طبيعة الأسطورة العربية من ناحية، وطبيعة المرجع الخاص للنص كحدث من ناحية أخرى :

أيتها العرافة المقدسة / جئت إليك . . . مثخنا
بالطعنات والدماء/ أزحف فى معاطف القتلى،
وفوق الجثث المكدسة / منكسر السيف، مغبر
الجبين والأعضاء/ أسأل يا زرقاء . . ./ عن فمك
الياقوت عن نبوءة العذراء/ عن ساعدى المقطوع .

. . وهو مـا يزال ممسكا بالراية المنكسـة / عن صـورة الأطفـال فى الخـوذات . . . ملقـاة على الصـحراء/ عن جارى الذى يهم بارتشـاف الماء/ فيثقب الرصاص رأسه . . . فى لحظة الملامسة!/ عن الفم المحـشـو بالرمـال والدمـاء !!/ أسـأل يا زرقـاء/ عن وقـفـتى العـزلاء بينى . . . والجدار! / عن صـرخـة المرأة بين السبى . . والفرار؟/ كيف حـملت العـار . . ./ ثم مـشـيت؟ دون أن أقـتل نفسى؟ دون أن أنهار؟!/ ودون أن يسقط لحمى . . . من غبار التربة المدنسة؟!/ تكلمى أيتها النبية المقـدسـة/ تكلمى . . . بالله . . . باللعنة . . . بالشيطان . . ./ لا تغمضى عينيك، فالجرذان . . ./ تلعق من دمى . . . حسـاءها . . . ولا أردها!/ تكلمى . . . لشـد مـا أنـا مـهـان/ لا الليل يـخـفى عـورتى . . . ولا الجـدران!/ ولا اخـتـبـائى فى الصـحـيـفـة التى أشـدها . . ./ ولا احـتـمائى فى سـحـائب الدخـان!/ . . . تقفز حولى طفلة واسعة العينين . . . عذبة المشاكسة/ (– كان يقص عنك

يا صغيرتى . . . ونحن فى الخنادق/ نفتح الأزرار
فى ستراتنا . . . ونسند البنادق/ وحين مات
عطشا فى الصحراء المشمسة . . ./ رطب باسمك
الشفاة اليابسة/ وارتخت العينان!) / فكيف أخفى
وجهى المتهم المدان/ والضحكة الطروب :
ضحكته/ والوجه . . . والغمازتان!؟/ . . ./ أيتها
النبية المقدسة/ لا تسكتى . . . فقد سكت سنة
فسنة لكى أنال فضلة الأمان/ فخرست . . .
وعميت . . . وائتممت بالخصيان/ ظللت فى عبيد
عبس، أحرس القطعان(٤٧).

فالشاعر هنا يتحدث عن نموذج يخلط فيه بين روح الأسطورة، والرموز بأنواعها، جزئية وكلية، وهو يحتفظ لنفسه بمركزية الدلالة فى النص وبين الشخصيات التراثية الرامزة والفعالة والنامية فى النص وبين الشخصيات التراثية الرامزة والفعالة النامية فى النص، وفى هذه الحالات التى يلتبس فيها الشاعر بروح الأسطورة – نرى وبصفة عامة – أنه يتحدث عن نفسه وعن وطنه من خلال نموذج أسطورى أو تاريخى يتخذه قناعا، ليعطى لنفسه بعد هذا الإيحاء التراثى بالعودة إلى

الأساطير، وبعد الموضوعية، حيث يبتعد عن تلقائية القصيدة الغنائية التى تترجم - مباشرة - عن الذات الشاعرة، ومن ثم يكون النموذج الأسطورى واسطة فنية قادرة على الإيحاء للقارئ بهذين البعدين : التاريخى الذى يخبئ وراء النموذج الأسطورى حياة حافلة بالذكريات من خلال الأساطير والحكايات الشعبية التى نسجت منه، والتى ترسب مجموعة من المشاعر فى النفس الإنسانية، فيكون استدعاء النموذج قادرا على ابتعاث هذه المشاعر(. . .) حيث يقدم لنا النموذج بحياته الخاصة حركته الذاتية وخصائصها النفسية والفكرية، فننظر إليه نظرتنا إلى وجود مستقل عن ذات المبدع، وفى هذا ما يوحى لنا بموضوعية فكره وعمق مشاعره . . وقد يشف هذا القناع فى بعض جوانب تصويره عن الذات، وقد يبقى الشاعر بمنأى عنه موفرا له المزيد من الخصائص الموضوعية[٤٨] . . . وبالإضافة إلى طرح هذا النموذج تتجاذب البنية الدلالية فى النص ثلاثة أبعاد :

البعد الأول : ويمثله الشاعر باعتباره هو الذى يخلق النموذج الأسطورى الخاص به، حيث يأتى ذكر زرقاء اليمامة فى النص فقط بروح الحكاية، ثم يبقى للشاعر سيطرته التامة على حركة السرد، وعلى الصور الشعرية التى تشكل مركزية

النص، فمن خلال تسعة وثلاثين سطرا يأتي ذكر الرمز فى أحد عشر سطرا مضافة إليه «أيتها العرافة المقدسة، جئت إليك، أسال يا زرقاء، عن فمك الياقوت، أسال يا زرقاء، تكلمى أيتها النبية المقدسة، تكلمى بالله، باللعنة، بالشيطان، لا تغمضى عينيك، تكلمى بالله، باللعنة، بالشيطان، لاتغمضى عينيك، تكلمى لشد ما أنا مهان، أيتها النبية المقدسة، لا تسكتى» على حين يستقل الشاعر ومرجع النص «السياق الخارجى» ببقية سطور المقطع .

البعد الثانى : على حين كان الرمز فى النصوص السابقة ينمو نموا ذاتيا، أو يبقى جامدا من خلال تطور صورته التى يظهر عليها فى النص، إلا أنه فى «زرقاء اليمامة» يبقى جامدا مع تطور رؤية الشاعر نفسها ونموها من خلال الحكاية، والأحداث التى يسردها عن الإطار العام للعصر.

البعد الثالث : يزواج الشاعر بين لغة التقرير الموحية، ولغة الصورة الشعرية الأكثر إيحاد وذلك تمشيا مع روح الرأية النامية فى النص، وهو دأب «أمل دنقل» فى رموزه الكلية التى يلبسها روح العصر، حيث يبقى الرمز كواجهة للنص، وتبقى الرؤية الفعالة للشعر / السارد . على حين كانت الرموز الجزئية

أو الكلية تبقى بروحها الأسطورية، وذلك لأن الشاعر يتحرك في إطارها، والجدول الآتي يوزع الصور الشعرية بين الرمز وبين السارد ومرجعيتها ودلالتها.

السطر	الصورة الشعرية	مرجعيتها	دلالتها
السادس	فمك الياقوت	الرمز الأسطوري	الطهارة
السابع	ساعدي المقطوع		
	وهو يمسك	الشاعر/ والسابق الخارجي	الهزيمة
العاشر	الفم المحشو بالرمال		
	والدماء	الوطن / والسياق الخارجي	« « « «
العشرون	تلعق من دمي حساءها	الشاعر/ الوطن	« « « «
الثالث			
والعشرون	الليل يخفي عورته	الشاعر / والوطن	« « « «
الخامس			
والعشرون	ولا اختبائي في		
	سحائب الدخان	الشاعر / والهزيمة	« « « «
الثلاثون	رطب باسمك الشفاء		« « « «
اليابسة	الشاعر/ والوطن		محاولة الصمود

فمرجعية الصورة الشعرية تتصل بوجهين من أوجه النص، الوجه المتصل بروح الأسطورة، فيما يشار به إلى زرقاء اليمامة،

والوجـه المتـصل بروح الواقع مما يشـار به إلى روح الهـزيمـة والانكسـار للواقع والشـاعر على حدا سـواء . وكلا الوجـهـين يربطان الصور الشعرية ويجعلانها أحيانا تميل إلى الاستقلال كقوله : «ساعدى المقطوع وهو يمسك» . «الليل يخفى عورتى» . «اختبائى فى سحائب الدخان» أو تميل إلى الارتباط بسياق النص فى قوله : «فمك الياقوت» وقبلها فى قوله : «أيتها النبية المقدسة» وهذه الصورة الممثلة للرمز والشاعر، تبنى على أساس حركة السرد والرمز والتباس ذلك فى الصورة الشعرية تبقى فى يد السارد كتقنية فى استخدام الرمز وكحالة من حالات المزج بين سرد الحكاية وعلاقتها بالرمز والأسطورة.

الصورة الثانية للرمز الأسطورى فى الصورة الشعرية

وفى هذه الصورة يتم استخدام الرمز الأسطورى فى إطار الحكاية السردية، حيث يستغل الشاعر عددا من الأبعاد الفنية فى النص .

البعد الأول : بعد الحدث الذى يعتمد عليه الشاعر فى تشكيل الرمز.

البعد الثانى : البعد الرمزى، وفيه يستغل الشاعر صورة الرمز ومعطيات الأسطورة .

البعد الثالث : البعد الواقعى، وتكمن فيه الدلالة الأساسية للنص.

فعلى حين استخدم الشاعر فى الصورة الأولى الرمز لاكتشاف أبعاد تصورية وتشكيلية فى النص، مضيفا إليها السياق الخارجى له، ليصل بالتقنية وبالدلالة إلى أقصى ما يمكن، وبالرغم من أن السرد فى النص سرد «حكائى» إلا أن الحكاية فيه غائبة تماما، وتحل محلها رؤية الشاعر، كما فى نص «زرقاء اليمامة» أما فى هذه الصورة الثانية، فإن الإطار الرمزى يتشكل فقط بتشكيل إطار الحكاية، مع اعتماد الشاعر على بلوغ ذروة السرد من خلال رمز آخر، داخل الإطار الحكائى الرمزى الأصلى، وبالتالى فإن التداخل هنا يجمع بين ثلاثة أبعاد أخرى، تتصل بالأبعاد السابقة :

الأول : بعد الرمز الأسطورى والتباسه بالنص بصورة عامة.

الثانى : بعد الرمز داخل الرمز

الثالث : بعد المرجع الفنى الخاص بالشاعر.

والأخير يمثل أهمية فنية؛ لأن النص التالى «للشاعر/ نجيب سرور» وهو شاعر مسرحى يقدم تقنيات ولغة المسرح من خلال الشعر، كما أن القصيدة عنده نواة لشكل مسرحى، يقول

الشاعر فى قصيدة «السندباد البحرى»

يقال يا مليكي السعيد/ بسالف الزمان عاش سندباد/ وكان فى الرجال يشرب العرق/ ويلبس الخرق/ ويغرس الأصابع الغلاظ فى اللهب/ لينزع الرغيف/ ويمضغ النهار علقما إلى المساء/ وكان كالشراع إذ تغاله الرياح/ فينتهى مزق/ فينتهى مزق/ وقيل : شارف المحيط فى صباح/ وخلف الصغار يعولون فى سغب/ وشم للمياة نكهة الرحيق/ ومال نحوه صخره هناك من تعب/ فحط «خرجه» الثقيل/ وأرسل البصر/ الشمس تنسج السماء خيمة من الذهب/ وربة المحيط تبلغ العقيق/ وتلفظ الصدف/ . . . ./ . . . ./ فحار سندباد «ما تخبئ البحار؟ /وأين ينتهى الرجال بالطيور؟» وأين يبدأ الأفق/ وساءل الرمال عن حكاية الحياة/ وساءل المياة/ وحيرته ساعة رأى الوجود : / ففى الوجود من طعام/ وفى البحار والهضاب من كنوز/ كفاية البشر؟!/ وهذه الألوف فى مدينة العذاب/ حبيسة كأنها النساء خلف

سور/ وكان سندباد هاربا من الجحيم/ وخلفه
عيال/ فراح فى أساه ينبش الرمال/ ليدفن
الدموع/ وكالشعاع لاح هاتف من السواد/
وعندها تبسم الحزين سندباد/ وأدراك الصباح
شهر زاد (٤٩).

الصور الشعرية هنا ترتبط برباط واحد، وتختلف إلى حد كبير عن الصور السابقة للرمز الأسطورى فى «زرقاء اليمامة» حيث كانت تميل إلى الاستقلال فى دلالتها، وذلك لأن روح الأسطورة هى التى تحرك الموقف النابع منه السرد، وإن كانت هناك عوامل أخرى تسير حركة السارد فى النص، فهى تبدو خافتة لدرجة التلاشى، ولا يبقى إلا صوت السارد الفعلى «الشاعر» وصوت السرد «كحكاية» عن حالة الرمز الأسطورى «السندباد» وبالتالى ترى نسيجا واحدا يجعل الصور الشعرية كلها متشابهة فى دلالتها النهائية، وإن اختلفت الصيغ التركيبة فى النص، كقوله : «كان يشرب العرق، يلبس الخرق، يغرس الأصابع، يمضغ النهار» والسارد يربط بين صورة الواقع، وصورة الرمز الأسطورى من خلال ما يمكن أن يتم اكتشافه فى الصور الشعرية من معنى يرتبط به واقع الشاعر فى النص،

فالرمز - السندباد - والشاعر، يشتركان فى قوله : «حيرته : ساعة، رؤى الوجود» حيث يعد هذا التركيب لب الصورة الشعرية التى يسوقها الشاعر متناثرة فى النص بطرق وإشارات مختلفة ممثلة فى عذابات الجموع، والعدالة الاجتماعية كدلالتين يتوفر عليهما النص بصورة واضحة، فيمكن أن نفصل فى هذه الصورة الرمزية بين ثلاثة أبعاد تشخصية، البعد الخاص برؤية الشاعر، ويظهر ذلك فى الطرح المعنوى للهم الإنسانى الذى يحمله فوق عاتقه، وهو يتدرج فى هذا الهم من ذاته فيعطيها بعدها الفلسفى، إلى مجتمعه فيعطيه بعده الاجتماعى، ثم يرتد مرة أخرى إلى الذات ليحقق لها الدخول فى هم الوجود العام للإنسان المعاصر فى مصر، أما البعد الخاص برؤية الأسطورة، فيتجلى فى الصورة التى يسوقها للسندباد رمز البحث عن الحقيقة، ويتدرج به أيضا ليجعله معالا موضوعيا لذاته من خلال قوله : «عاش سندباد، فحار سندباد، كان سندباد» مضيفا إليه كل حركة السرد فى النص أما البعد الخاص بصورة الرمز داخل النص فالشاعر يصوره فى قوله : «يقال يا مليكى السعيد» حكاية عن الرمز الخاص لشهر زاد فى التراث الشعبى، يقول «أنس داود» عن هذه القصيدة : إن

الشاعر حول خمول السندباد البرى، وفقرة فى ألف ليلة وليلة : إلى عمل، ونضال مثمر، ورسالة اجتماعية كما يعيب على الشاعر ميله إلى السرد بدلا من التصوير، مما يتأبى على الشعر المعاصر(٥٠) ، وما يعاب على الشاعر فى هذا الرأى هنا يعد اتجاها فنيا غنيا يكتسب دلالات جديدة عما لو كان الشاعر اعتمد على التصوير فقط، وقد استخدم لغة التصوير التى يقوم على أساسها البناء الفنى للرمز الأسطورى، داخل الحكاية، مما يجعل البناء رمزيا داخل الإطار الرمزى الأصلى، ويمكن أن نرصد عددا من الصور الشعرية التى ترجع الاستخدام الاستعارى المضاف إلى المجاز، وأحيانا إلى اللغة التقريرية، والتشبيهات :

وكان فى الرجال يشرب العرق
ويغرس الأصابع الغلاظ فى اللهب
ويمضغ النهار علقما إلى المساء
وكان كالشراع إذ تغاله الرياح
فحار سندباد ما تخبئ البحار؟
وأين ينتهى الرجال بالطيور؟
وساءل الرمال عن حكاية الحياة

وساعل المياه

حبيسة كأنها النساء خلف سور

وكان سندباد هاربا من الجحيم

وكالشعاع لاح هاتف من السواد[٥١].

إلا أن الصورة الشعرية عند «نجيب سرور» صورة مفتتة يحد من انطلاقها اعتماد الشاعر على الجمل القصيرة المقفاة، والتى تقف حائلا أمام الامتداد الطبيعى للصورة الشعرية، فعلى حين يغرق الشعراء المعاصرون قصائدهم فى التدوير وانداياح المعانى دون رابط، نجد «نجيب سرور» يحدد الصور بالوقف اللازم فى كثير من الرموز الجزئية التى يستخدمها، معا اعتماده على تجريد المعانى الحسية البسيطة التى تخص الواقع ويحولها إلى قضايا إنسانية عامة، فلا يمكن أن تتشكل فى النص صورة كلية، إلا عن طريق التصور الذهنى، على حين يلجا البعض إلى تشكيل المكان فى النص، ليحيل الرؤى التجريدية إلى الرؤى الحسية ممعنا فى ذهنية أخرى، فكان البناء العضوى للسرد فى المقطع السابق يعتمد على تصور قيمة الرمز فيه ولا يعتمد على التصوير والتشكيل للنص، والرمز هو الذى يكشف عن التجانس والتلاؤم فى القصيدة، حيث تصير الصورة الشعرية تابعة

للحدث الأول «حكاية شهرزاد فى ألف ليلة وليلة» وموضحة ومفسرة لها من خلال الرمز الثانى «السندباد»(٥٢).

ومن ثم أصبح هم الشاعر فى النص «خلق العلاقات التى تشير إلى الحالة أو الموقف، أو التصور، وأغلب هذه الحالات، إنما هى تنبيه من الشاعر إلى الجو العام العاطفى، أو النفسى، أو الفكرى الذى يريد نقله إلى القارئ»(٥٣).

وتتضح فى النص قدرة الشاعر على تحويل وجهة القضية الخاصة، والعامة على حد سواء إلى وجهة فلسفية من خلال بحث السندباد ورحلته إلى الحقيقة والخير، وبالتالى فهو يستعلى بالرمزية، ويحولها إلى حقائق فلسفية، ومفهومات عقلية، والتى كانت عنده فى الأساس عبارة عن حقائق ومفاهيم حسية(٥٤).

وقد يحيل الشاعر خطة السرد فى النص للحديث عن قضايا المصير الإنسانى، مستغلا الوجود الفعلى للرمز، وعلى لسانه، فيستنطقه أو يحكى عنه، وبالتالى فإن الإطار الرمزى فى الأسطورة يجعل منه الشاعر إطارا أسطوريا موازيا للإطار الأسطورى الفعلى، وذلك كنوع من إشاعة التناص بين الرمز ودلالاته، والواقع ودلالاته.

فإدراك الرمز فى حد ذاته يقرب من إدراك السياق الخاص به فى الأسطورة، كمنطق عام، ويقرب من إدراك ما يرمز إليه الشاعر على وجه الخصوص، وبالتالى من إدراك مايرمز إليه الشاعر لوحداته السردية بعدد كبير من الصور الشعرية القائمة على الاستعارات والمجازات والتشبيهات يوضح لنا ما يقصده الشاعر من الرمز، وهو فى الأغلب إيجاد العلاقات بين الرمز وما يشير إليه، وبين السياق الخارجى للنص، والجو العام والأسطورة، وفى النهاية إضفاء صيغته التصويرية على الوحدات التقريرية.

الصورة الثالثة للرمز الأسطورى فى الصورة الشعرية

وهذه الصورة من صور استخدام الرمز الأسطورى تعتمد على الخلط بين الرموز التراثية الشعبية نفسها إلى حد كبير وبين المفاهيم الأسطورية، وربما يرجع ذلك إلى إرادة الشاعر المعاصر فى هذا الخلط، واللجوء إلى الجديد فى مجال التقنية والتعبير، وربما يرجع هذا أيضا إلى أن القصص والحكايات الشعبية والأسطورة أو أحد منابعها، بما أضفاه الرواة والناس عليهما من حالات وتصويرات «فإن التشابه بين القصص الشعبية عند الأمم المختلفة من ناحية وبينها وبين الأساطير

والقصص الشعبية راجع إلى أنها نبتت جميعاً فى مكان واحد، ونقلت بعد ذلك، وإما إلى تشابه فى نفسيات البشر الذين صاغوها فى أمكنة من العالم» (٥٥). كما أن المنطق الذى يسرد القصص الشعبى والأسطورة متقارب إلى حد كبير من الناحية الفنية، أى : انتظام الأحداث والأقوال فيها، ومن الناحية الموضوعية بما تقدمه من أسباب وأفكار ونتائج جعل الشاعر المعاصر يخلط بينها خلطا كبيرا، فيمكن وصف الأسطورة نفسها بالموضوعية، لأن تأثيرها الفنى سابق من ناحية القطاع الذى تقع فيه من حياتنا النفسية، وعلى المشاعر الذاتية، فالأسطورة تبدأ تأثيرها الضخم المباشر الذى نستطيع أن نميز فيه بين الفكرة والصورة، فالفكرة هى الصورة والصورة هى الفكرة، ولهذا الاتحاد بين الصورة والفكرة دلالته العميقة، لأن الصراع بينهما إن هو إلا صراع بين الذات والموضوع، فالفكرة نتاج عقلى فردى، والصورة خلق جماعى، والأسطورة إذا قسناها بحساسيتنا الحديثة، بدت قاسية بل وحشية أحيانا، ولكننا إذا تركنا أنفسنا ننفعل بها دون استثارة هذه الحساسية الحديثة، وجدناها تقع فى منطقة من نفوسنا تسبق الشعور بالقسوة أو الوحشية، والأسطورة ليست إلا حديث خرافة إذا

قسناها بقوانين العقل، ولكنها تبدو هنا بحتمية تشبه حتمية العلم، إذا تناسينا هذه القوانين، فالعلم يشعرنا بهذه الحتمية بطريقته، إذ يربط بين السبب والنتيجة، ويقصى عن دائرته الظواهر التى لا يمكن الربط بينها بهذه الطريقة، والأسورة تشعرنا بهذه الحتمية بطريقتها أيضا، إذ تبتعد أصلا عن تسلسل الأسباب والنتائج وتتبع نمطا آخر مختلفا كل الاختلاف، وبذلك تخلصنا من توتر السبب والنتيجة الذى نشعر به فى التراجيديا(٥٦) وبالإضافة إلى ذلك فإن الشاعر الحديث يجب أن يخرج الأسطورة ورموزها، أو القصة الشعبية وأبطالها من إطارها الكلاسيكى الذى ترسخ فى الأذهان، والوصول بهما إلى إطارهما الواقعى العصرى الذى يتيح له استخدامهما استخداما موحيا لا استخداما جزئيا أو إشاريا بما يفتح له فى النصوص من آفاق تعبر عن تقنية الشعر وتقنية العصر. وفى النص التالى نرى الشاعر يستخدم الرمز التراثى وكأنه رمز أسطورى، لا فرق فى التعامل بين الاثنين، فيصح أن نستبدل هذه الرموز بغيرها، دون أن يكون التغير كبيرا فى النص، وبرغم الإشارات التراثية التى يطلقها الشاعر فى بداية النص، وبرغم التكثيف اللغوى فى الوحدات السردية، إلا أن الرمز لم

يخرج عن استخدامه الكلاسيكى، فالرمز التراثى الحال محل الأسطورة، من وجهة نظر البحث، هو «عنترة» والتجربة المشار إليه . . . والتى تمثل بؤرة الحكاية، والدلالة التى توحى بها هذه التجربة هى دلالية صوفية يمتزج فيها الولاء للمحبوب، بالولاء للذات، واندماج ذات المحب بذات المحبوب.

وحين تكون الإشارة من لحظ من علموك الهوى يا شتيت فجمع/ نثار الهوى . . .، وحين تكون التكاليف من خال من زقوك/ الهوى، . . . لا عليك إذا أنت لبيت يا مصطفى من جميع/ الجموع . . .، وحين تكون الإرادات يا فاقد الشيء فوقيه، سكبت/ من دلال مها، . . . أو عيون ظبية . . . أو تأود ريم خلى فنافح/ سموم التلكؤ إن فيك شبت فزمت . . . أطع يا معنى . . . تقرب . . ./ وكن، لا يريد سوى ما أرادوا . . . نهيا ودادا . . . أجب وتمثل/ بانكسار المريدين، طوعا . . .، . . . هو العز – لا ريب – / فاغنم . . .، وإن رمت فيضا . . .، فخض فى شهود الملذات ما ظل/ عمرك . . . ، غص . . .، ذب . . . واتحد قطرة طى موج . . .، حبيبة/ رمل بشط . . .، ودم مذعنا لن تؤاخذ – كن خاشعا كثرى/ ستغاث . . .، انطرح لن تضار . . . فساعتها أنت – لا أنت . . ./ أو، قل : أنت . .أنت .[٥٧].

فثمة أمر واحد يتصل بالرمز فى هذا النص، وهو أن اللغة تحيل الحديث عنه إلى ما يشبه الأسطورة، مخاطبا إياه على سبيل المجاز، وبالتالى فإن دور الرمز فى تنمية وتطوير الصورة ينعدم، وينعدم أيضا دور الصورة فى تنمية الرمز، أما لغة التصوير والإغراق فى هذه المجازية المشبعة بروح التصوف فيؤدى بالمتتاليات السردية إلى دلالة الإذعان للمحبوب عن رضا، والتلذذ بهذا الإذعان، وجميع الإحالات فى النص تقع خارج النص، وبالتالى فإن ثمة انفصالا بين السرد، والرمز، والذى يصنع هذا الانفصال هو الرؤية الخاصة، إلا أن وحدة المعنى هى التى تجمع المتناصات الظاهرة المبثوثة فى النص «فالاستخدام المجازى فى النص يمثل بعدا رمزيا خاصا وبالتالى فإن الصورة الشعرية توشك أن تكون فى الغالب نتاجا ذهنيا خالصا لا يستطيع أن يستخرج منه أية أحالات أو إشارات أو أفكار ولكنها تملك القدرة على الإيحاء لمدلول واحد فقط[٥٨] ونحن هنا بإزاء عدد من النتائج . . .

الأولى : هى أن الصورة الشعرية فى النص، بالإضافة إلى أنها تميل إلى كونها تراكيب بلاغية، تعتمد على بعضها البعض فى جلب دلالتها، فهى تصور ذهنى خاص لا يمكن العودة به إلى

سياق نصي معين، نرصد في النص قول الشاعر : «فجمع نثار هواك، سكبت من دلال مها، أو، عيون ظبية، فنافح سموم التلكؤ، وإن رمت فيضا، فخض في شهود الملذات، غص، ذب، واتحد قطرة طي موج» فنثار الهوى، وسكب الدلالة ومنافحة سموم التلكؤ، والخوض في شهود الملذات والاتحاد بالموج، صور تحيل إلى جلب إيحاءات الاستعارة الخيلية، وتساهم مع بعضها البعض في خلق عالم صوري يتجاوز الوجود الطبيعي للأشياء، والخيال هنا يلجأ إلى ما وراء المسلمات اللغوية المنطقية ويتجاوز حدو العقلانية التي تزعم أنها تبرز في النصوص من خلال تحليل المكونات الاستعارية، حيث يحل الخيال محل العقل ويقيم علاقة خيالية، يتجاوز بها حدود الواقع المادي الذي يقوم خلف الصورة المجازية ، كما تتآزر مجموعة العلاقات في التركيب وتسهم في تشكيل وحدة النص(٥٩).

النتيجة الثانية : أن الرمز لا يمكن أن يتحدد وفق منظور ثابت في النص، ولكن الذي يمكن تحديده هو صدى هذا الرمز في نفس السارد، وبناء على ذلك لا تتعدى وظيفة الرمز في النص الواجهة التي يشكل مدلولها النصي، وكما تقدم عند الحديث عن الرمز الكلي، كيف استطاع - الشعراء تشكيل

إمكانيات الرمز الجزئية والكلية الفاعلة والجامدة من أجل الاتحاد بالسياق الخاص بالنص، أو السياق العام للمقام الشعرى لكل من الشاعر والنص، ومن ثم فإن التجربة السردية كلها تتعدى حدود اللغة التصورية التى تستغنى بنفسها عما وراءها من دلالات مختلفة.

هذه عبل/ تميمة كل التمائم . .،/ ريش النسائم .
.،/ يرتبك الكون حـــــين تهم . ./ ويشكو إذا
اتشحت بالنقاب . ./ فكيف وقد سكنت بين دمعى
وجفنى . .! !/ فكيف وقد سكنت بين جلدى ولحمى
. .! !/ فكيف وقد سكنت بين لحمى وعظمى . .!
!/ فكيف وقد سكنت بين عظمى وعظمى . .! !/
فكيف وقد سكنت بدمى أن أطاردها(٦٠).

فالحلى اللغوية هى الإنجاز النصى الذى يعبر عنه تضافر السرود فى النص سرد الشخصية، والمفهوم التتابعى، وسرد توهم الحكاية، والنص يعبر عن مرحلة من مراحل تطور السرد فى الخطاب الشعرى بوجه عام، وبالأخص مرحلة النص الشعرى، فالرمز التراثى هنا «عبل» وما يحمله من مدلولات تاريخية ونفسية، لا يؤدى كما فى النص، إلا دورا صغيرا فى

السرد، والصورة الشعرية، برغم أن المقطع السابق يزخر بذكر الرمز، والإحالة عليه، إلا إنه لا يشكل إلا بعد واحدا من أبعاده المختلفة، وهو ينطوى تحت دلالة العشق المشوب بلغة التصوف، بعكس ما كان عند «أمل دنقل» الذى كان الرمز ينمى النص من داخله ويميل - برغم عدم الألحاح عليه - إلى أبعاد ذاتية وموضوعية له، وهنال أصبح وجود الرمز لا يعبر بجانب دلالة العشق السابقة إلا على إنجاز فعل الكتابة، وهو إنجاز متحقق على أيه حال، وقد بدأ هذا الملمح بشكل كبير، عند شعراء مرحلة انفتاح النص الشعرى، فنرى أن الرمز الكلى خفت بدرجة كبيرة عندهم، وبرز الرمز الجزئى الذى لا يشير إلا إلى دلالته هو بما يحمله من زخم خاص به، وقد تخلى عن الالتباس بالصور البيانية التى تجعل من قيمة الايحاء قيمة فنية عالية فى النص، وبدون تضافر علاقتهما مع علاقات وإيحاءات الرمز، وخطة السرد ورؤية السارد يصبح فيها الرمز مجرد واجهة لغوية لا تسهم فى بناء رمزى على مستوى رقعة النص، فالصور البيانية بمختلف أنواعها يمكن النظر إليها على أساس العلاقة بين طرفين هما المشبه والمشبه به فى التشبيه، والمستعار منه والمستعار له فى الاستعارة، والمعنى القريب والمعنى البعيد فى

الكناية، والعلاقات بين هذين الطرفين يتجاوز أثرها دلالة التركيب الخاص بها إلى دلالة النص كله، ويمكن أن يكون مدخل الدارس إلى هذه المعانى بالنظر إلى طبيعة الصورة فى ضوء علاقاتهما المتشابكة[٦١] وذلك إذا كانت ثمة دلالات مركبة فى النص، وكان الرمز جزءا من تكوين هذه الصور البيانية، لأنه فى ذلك الوقت يستعمل كل علاقة فى إنجاز إيحاءاتها فى النص.

رابعا : التناص السردى فى الشعر المعاصر فى مصر

التناص فى الشعر Intertextual، يعنى : مدى من التداخل بين النصوص بعضها وبعض، باعتبار أن النص الثانى هو الذى يتحكم فى بنية هذا التداخل ونوعه، ودرجة الاقتراب أو الأبتعاد عن النص الأصلى، ومقدار التوظيف الدلالى والبنيوى فى المساحة النصية الخاصة به، ولا يقتصر التناص، من وجهة نظر البحث، على النصوص فقط بل يتعداه ويجب أن يتعداه، إلى التناص مع المواقف والحالات بمختلف أنواعها، وهو بهذا المعنى يصبح أحد الأدوات الفنية الخاصة التى يجب الإلماح إليها فى ضوء البحث عن تبادل العلاقات بين خطة السرد فى بنية الخطاب الشعرى، وبين ما يستخدم من رموز فى ضوء علاقتهما بتشكيل وبناء جوهر النص، حيث تقوم البنية الدلالية فى هذا الوقت، وبالأخص علاقتهما المتصلة بالصورة الشعرية، بهذا التآلف، وتوضح مركز الاتصال بين النصين، الأول باعتباره نصا أساسيا، والثانى باعتباره النص المتناص والفعال فى الوقت نفسه، ولذا فإن البحث يستغنى عن التوسع فى المفهوم، ويكتفى بالتناص الخاص بجوهر النصوص والحالات بحسب ما

يتعرض له من توجيهات[٦٢]

فالتناص فى الأصل - بالإضافة إلى المعنى السابق - يقوم على مساحة التشابه بين النصين؛ سواء قيست هذه المساحة من جهة المعنى والمضمون النصى، أو قيست من جهة الشكل والتركيب، لأن مركز الدلالة فى النص يقوم على دراسة الرمز ونظام تواجده فى النص، أو ما كان الرمز يتناص فيه مع ما يسميه البحث «بتناص الحالة أو الموقف»، أو ماكان فيه داخل النص؛ كالتناص مع التركيب، فالرمز يعتبر مثيراً بديلا يستدعى لنفسه نفس الاستجابة التى قد يستدعيها شىء آخر عند حضوره، فالكلمات رموز لأنها تمثل غير نفسها[٦٣].

ويرصد البحث هنا العلاقة المشار إليها وغيرها من العلاقات التى تخص المستويات البنائية فى النص مع الإشارة إلى هيئة التوظيف ودلالاتها، ويستبعد مجرد الإشارة إلى السماء، والأحداث في النص إذ لا مجال للحديث عنها، ولأنها لا تشكل بناء خاصا[٦٤] يمكن الاعتماد عليه فى خطة السرد، ويرتكز على عدد من الأشكال التناصية التى تأتى فى النص متداخلة مع نصوص أخرى، أو مواقف أو حالات يمكن وصفها بالرمزية، والتى تخلق صورا شعرية تتقاطع مع الخطط السردية ومكوناتها

فى النص الشعرى، ولذا فإن ورود هذه الأشكال فى النصوص السردية يحقق عددا من الوظائف الفنية الخاصة التى ترتبط بسياقاتها :

١ - ربط الرمز فى السرد بأصوله التراثية.

٢ - فتح باب الدلالة على الحالة التى يؤخذ منها الرمز.

٣ - تحقيق شكل من أشكال الحوار مع النصوص، والتأكيد على دور التفاعل الإنساني، والتداخل المعوفى فى التراث والشعر على حد سواء، وهذه الوظائف الفنية تتحقق بالهيئات الآتية فى النصوص :

الأولى : التضمين القائم على تمثيل المعنى فى سياق سردى.

الثانية : إعادة خلق الرمز فى النص الجديد ليلائم حالة السارد؛ إما عن طريق المرادفة فى المعانى، أو عن طريق المقابلة بينها

الثالثة : طرح التركيب النصى القديم كما هو فى التركيب الجديد شكلا ومعنى.

الرابعة : طرح التركيب النصى القديم شكلا فقط، ليصنع المفارقة الدلالية[٦٥].

أما مصادر هذا التداخل النص فلن يدخل البحث فيها، ولا

يمنع ذلك من الإشارة إلى الدلالات السياقية العامة والخاصة لهذا المصدر، سواء كانت نصوصا أدبية، أم نصوصا مقدسة أو أقوالا مأثورة لها مرجعيتها العامة أو الخاصة عند المتلقى.

النموذج الأول :

وهذا التوظيف فى الشعر المعاصر، وبالأخص عند شعراء مرحلة انفتاح النص الشعرى، حيث يستحضر النص السردى الحالة الرمزية التى تسهم فى دفع الدلالة إلى التضمين الخاص حسب الهيئات السالفة الذكر، وتجمع تحت تناص الحالة وملابساتها، مدى تناصها مع الواقع المعاصر من خلال ما يختاره الشاعر من رموز جزئية أو كلية :

عائدون؛ وأقرب إخوتهم ذو العيون الحزينة/ يتقلب فى الجب،/ أجمل إخوتهم لا يعود/ وعجوز هى القدس «يشتعل الرأس شيبا/ تشم القميص، فتبيض أعينها بالبكاء،/ ولا تخلع الثوب حتى يجىء لها بنبأ عن فتاها البعيد/ أرض كنعان - إن لم تكن فيها - مراع من الشوك/ يورثها الله ما شاء من أمم،/ فالذى يحرس الأرض ليس الصيارف/ إن الذى يحرس الأرض رب الجنود/

آه من فى غد سوف يرفع هامته/ غير من طأطأوا
حين أز الرصاص؛/ ومن سوف يخطب – فى
ساحة الشهداء/ سوى الجبناء؟/ ومن سوف يغوى
الأرامل إلا الذى/ سيؤول إليه خراج المدينة !!؟(٦٦)

فيمكن أن نرصد هنا ملامح التناص من خلال الأبعاد الآتية:

البعد الأول : جو المؤامرة الذى أحاط بيوسف قبل إلقائه فى الجب، ويمكن حصره فى الآتى : النية، التدبير، التنفيذ، الكذب والتفليق ومحاولة تغطية الجريمة.

البعد الثانى : تركيز الدلالة فى يد السارد خارج النص، وذلك يعنى أن الحالة الرمزية التى يضع خطتها ويحكمها السارد توصف بأنها نوع من المناجاة الداخلية الطويلة، أو مجموعة من المنولوجات المتعددة، وعلى ذلك فإن المستوى الظاهر للنص يتجه إلى الذات التراثية المتحدث عنها، أو الحالة، أو الموضوع(٦٧).

البعد الثالث : تتداخل الطرائق التناصية للرمز على النحو التالى :

١ – إشارة الوحدات والتراكيب اللغوية لحالة يوسف فى قوله

«يتقلب فى الجب، تشم القميص، تبيض أعينها بالبكاء» أما قوله : «والذى يحرس الأرض رب الجنود» فهو تضمين معنوى لكلام عبد المطلب بن هاشم فى حادثة هدم الكعبة قبل مولد النبى.

٢ - الإشارات التركيبية الأصلية وذلك فى قوله «يشتعل الرأس شيبا» وهو تناص رمزى داخل التناص الخاص بالحالة، ويتحقق فى النص على مستوى الشكل والمعنى، وذلك إشارة إلى قوله تعالى : «واشتعل الرأس شيبا»، وتحمل دلالة الصلابة والمواجهة، وهو ما يتفق وتناص الحالة السابق عن سيدنا يوسف، وفى قوله : «والذى يحرس الأرض رب الجنود» وهو تناص قريب الشكل تام المعنى مع قول عبد المطلب بن هاشم للملك الغازى، «وللبيت رب يحميه» وهى حالة قريبة من حيث حالة المواجهة التى يريد الشاعر أن يبثها فى النص.

وهنا تشترك التراكيب النحوية مع المعانى فى التناص وذلك بغرض تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب، فالتراكيب النحوية فى الشعر تصبح ذات طابع جمالى تأثيرى إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية، وهنا يصبح استدعاء الحالة بمضمونها وببعض علاقاتها الشكلية المتمثلة فى التركيب أكثر إيجابية التبليغ والهدف فى النص[٦٨].

ويمكن أن نرصد ثلاث حالات لحالة التناص السابقة :

الحالة الأولى : وهى المؤامرة، يوسف فى الجب، تبيض عين أبيه من الحزن، انكسار ذاتى وموضوعى للمتناص، والمتناص معه.

الحالة الثانية : الصلابة والمواجهة، يشتعل الرأس شيبا، حالة عامة يهدف إليها الشاعر وبالذات إذا استحضر ذكر الرمز القوى «القدس»

الحالة الثالثة : الصلابة، واختلاطها بروح الاستسلام، مزيج من البحث عن الذات ومن الإقرار بالواقع.

النموذج الثانى :

وفيه تشترك قصيدة «لا تصالح» للشاعر «أمل دنقل» فى تناص الحالة السابق الذكر، ولكن بأداة فنية مختلفة، حيث تخلو القصيدة من أيه تراكيب لغوية تنتمى لنصوص تراثية تشير إلى «كليب» أو «اليمامة» أو غيرهما من أبطال الحكاية الشعبية، غير التقديم الذى وضعه الشاعر فى بداية النص، ويتحمل السارد الذى يمثل صوت الرمز«الرواى الضمنى، أو الصوت الثانى» عبء الصياغة اللغوية والمضمونية، ويبقى التناص لروح الرمز التراثى يحلق فوق النص وبين ثناياه، فى نسيجه وبنيته الداخلية، وذلك من خلال لغتة السردية الأقرب إلى التقريرية

المجازية :

١ - قل لهم : إنهم لم يراعوا العمومة فى من هلك/ اغرس السيف فى جبهة الصحراء/ إلى أن يجيب العدم/ إننى كنت لك/ فارسا/ وأخا/ وأبا/ وملك!/ لا تصلح/ ولو حرمتك الرقاد/ صرخات الندامة/ وتذكر/ (إذا لان قلبك للنسوة اللابسات السواد، ولأطفالهن الذين تخاصمهم/ الابتسامة)/ أن بنت أخيك اليمامة/ زهرة تتسربل فى سنوات الصبا/ بثياب الحداد(٦٩).

ومن حيث الوحدات التى تشكل الحالة المتناص معها، نلمح عددا من الوحدات التى يحكى بها السارد الحالة الحاضرة فى السرد، وفى الرمز : «إنهم لم يراعوا العمومة فى من هلك» وحالة الحرب بين «جساس» و «كليب» مقارنة بحالة الحرب مع اليهود، وفى قوله : «اغرس السيف فى جبهة الصحراء» دعوة للأخذ بالثأر، وتمثل نفس حالة التوازى بين الحالتين، وفى قوله : «إننى كنت فارسا، وأخا، وأبا، وملك» معبرة عن روح حالة التناص والمواقف المتناص معها، وبالتالى فإن الصورة الشعرية تتواءم وحركة الرمز من خلال روح الحكاية التى يحكمها السرد النصى

فى قـوله «اغـرس السـيف فى جـبـهـة الصـحـراء» علـى سـبـيل الاسـتـعارة المكنية، وفى قوله «إلى أن يجيب العـدم» على سـبـيل الاسـتـعارة المكنيـة وقـولـه : «تتسـربل فـى سنوات الصـبـا» على سبيل الاسـتـعارة المكنية، وبذا فإن التمثيل المضمونى يتوافق تماما مع التمثيل النص للرمز، ويتلبس به، كما تتوافق الدلالات المشتركة بين سياق الحالة يحتل مساحة كبيرة فى النص ولا يترك أى مساحة تناصية، أو دلالية إلا وتشيع فى نسيج النص سـواء وحـدة لغوية، أو صـورة شـعـرية، كمـا أن النص يمـثل فى هذه الحـالة، صـورة شـعـرية كليـة تـعـبـر عنـهـا الرؤية الخـاصـة بالشـاعـر وبالحـالة المتناص مـعـهـا، ومـفـهـوم الصـورة وتجـسـيدهـا للتلاحم العضوى بين التجربة الشعورية والتعبير، كمـا أن هناك تطورا آخر فى بناء القصيدة يساعد على التلاحم العضوى بين التـفـاعل والارتبـاط بين صـور القـصـيـدة الجـزئيـة، وصـولا إلى الصورة الكلية المتماسكة فى وحدة متراصة تطمح إلى نبذ ما هو قلق وغير جوهرى وزائد عن بنية القصيدة(٧٠) وهذا التطور هو التنامى الظاهر للرمـز الأسـاسـى فى النص مـتـمـثـلا فى الانتقالات الموضحة فى أقوال اليمامة.

النموذج الثالث :

يلجاء بعض الشعراء أحيانا إلى نوع من تناص الحالة المعكوسة؛ وهو يختلف عن السياق السابق في كيفيته، روفى الرؤى التى يطرحها، أما من ناحية الكيفية فإن روح الحالة المعكوسة هو الذى يسيطر على النص، وذلك من خلال بعض المفردات الخاصة بموضوع التناص، ويخلو النص من السياقات التضمينية والتمثيلية المختلفة، كما يخلو أيضا من السياقات المباشرة والاقتباسات النصية، وأما من ناحية الرؤية فإن سياق الموقف الشعرى يختلف عن سياق الموقف الأصلى، ويتفق مع نقيضة، وهى أداة يلجاء إليها الشعراء لطرح مزيد من السخرية التى تضفى على روح تناص الحالة هيبتها الخاصة، وها هو السندباد الذى كان يجوب البحار مواجها لقوى الشر، ومحتفيا بقوته، وكلما واجه الطغيان والفساد، عاد أكثر من ذى قبل قوة ومنعة، ها هو لا يعود، ولا يجد السماء مرحبة به، ولا المدائن تفتح أبوابها له وأصبح الموت الحقيقى يتهدده، وبذا فقد تعطلت قواه، وخارت روحه :

دخلت دربى الرهيب فى مساء . . ./ لم تبصق

السماء معجزة . . / لم يهبط البراق، لم يقل لى

مـارد «لبيك»/ وسرت يـا حـبيبـتى تشـيلنى بلد . ./
ويا حـبيـبتى تحطنى بلد/ والموت يزرع الطريق . .
كل شبر مقبرة/ حـتى رأيت قبة بيضـاء فى الأفق/
كـانت تلوح كـالضـريح/ أتيـتـهـا مـع الشـروق. . .
درت حـولها إلى الغروب/ يا قـبة بغير باب . . ./
لم يغسل الضياء جوفـها من ألف عام/ ولا الهواء
مس قلبها من ألف عام/ كم فيك من مدينة لا أذكر
اسمها/ أحبها . . . أحبها . . . أحبها .. ./ لكنها
تنام فى الظـلام !! . . ./ هنيمـة وخـيمت سـحـابة/
والشـــمس غـــابت . . .وارتمـى للأفق ظل/ والريح
هبت . . . دمـدمت واهـتـزت القـفـار/ وحط «رخ»
كالجبل . . ./ فوق الضـريح .. . ثم نام/ وقبل أن
يفيق فى الصبـاح . . ./ ربطت نفسى يا حـبيبتى
بمخلبه . .! . ./ وطار . . . جـاوز السـحـاب . . .
عـــانق النجـوم . ./ وأجـــهــد الرياح والشـــهب/
تصـورى لو أنه التفت/ لو أنه رنا بطرفه إلى . ./
لو لم يكن غبى/ لو كان فى دماغه الكبير عقل . ./
أكان طار بى؟!!!![٧١].

فإذا كان السندباد فى الأسطورة يمثل رمزا للإنسان العربى المعاصر، ذلك الذى يريد أن يجوس العالم، وأن يتخطى واقعه الاجتماعى بكل عوائقه المستعصية[٧٢]، فإن تحوله على يد الشاعر إلى نموذج مختلف عن حالة الأسطورة القارة فى الشعور العام يمثل وجها خاصا من أوجه الرمز الشعرى والتباسه بالصورة الشعرية من خلال السرد كالتالى :

أولا : خروج الرمز عن الحالة التناصية الأصلية إلى الحالة المعكوسة، فبعد أن تحول السندباد على يد الشعراء إلى رمز للبحث والمغامرة، فإنه فى النموذج السابق يسعى بنفسه للموت، حتى إنه ربط نفسه فى الرخ، بعد أن كان الرخ هو مصدر الخطر فقد صار مع الحالة الجديدة مصدرا للنجاة.

ثانيا : يتميز الرمز فى هذه الحالة بأنه التبس التباسا قويا يصعب فيه الفصل بين صوت الشاعر، وصوت الرمز فتظهر المناجاة الداخلية للرمز مما ينبى عن حالة التنامى التى يحياها الرمز فى مثل هذه الحالة، وهنا يظهر الموقف الجديد فى مقابل الموقف الأصلى من خلال صورة الرمز ذى الوجهين، فالوجه الأول : حكاية ألف ليلة وليلة وشهر زاد التى تبحث عن النجاة، والوجه الثانى : السندباد وتلاقيه مع حبيبته التى تمثلها شهر

زاد، وذلك لجلب المزيد من الثراء الفنى للنص، كما يمثل البعد النفسى للرمز، وللشاعر حالة واحدة ممثلا لجوهر الحالة الأصلية. والموقف المتناص معه، وذلك من خلال صراعه مع قوى الشر على كافة المستويات السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

ثالثا : لجأ الشاعر إلى أدواته ليجعل من الوحدات السردية ممثلة للرمز وللحالة التى يعبر عنها، ولكى يوائم بين الرمز وبين الصورة الشعرية التى تظهر مجمل الحالة النفسية للشاعر والرمز، وذلك من خلال إيحاءات المفردات الآتية «البراق، المارد، القبة البيضاء، الرخ، الضريح» وهى تحيل إلى الموقف الأصلى للرمز، وتحمل فى نفس الوقت دلالة النقيض عند الشاعر.

رابعا : يختلف السياق الخارجى الخاص بموقف السندباد مع السياق الخاص بموقف الشاعر، وهذا الاختلاف أكسب النص قيمة جديدة تضفى على الخطاب السردى نوعا من السخرية اللاذعة والتى تعطى مقياسا نفسيا للحالة التى يحياها الشاعر فى ظل قيم الطغيان والضياع الاجتماعى والسياسى، وبناء على ذلك فإن الرمز فى السياق التناصى السابق.

ونرصد هنا عددا من الصور الشعرية الرمزية التى يحكمها إطار السرد العام فى التعبير عن الرمز الكلى فى السياق التناصى :

١ – لم تبصق السماء معجزة	إطار استعارى
٢ – وسرت يا حبيبتى تشيلنى بلد	إطار استعارى
٣ – الموت يزرع الطريق	إطار استعارى
٤ – كانت تلوح كالضريح	إطار التشبيه
٥ – لم يغسل الضياء جوفها	إطار استعارى
٦ – وارتمى للأفق ظل	إطار استعارى
٧ – حط «رخ» كالجبل	إطار التشبيه
٨ – وأجهد الرياح والشهب	إطار استعارى

وبالتالى تحقق قيمة الرمز من خلال الصور الشعرية الجزئية، فى إطار الصورة الكلية العامة للرمز، وتتحقق قيمة الصورة الشعرية من خلال تحقيق قيمة الرمز من حيث كونه يعطى دلالة مستقلة فى ذاته بعيدا عن الصورة الكلية، لأن الصور الشعرية الجزئية تتشكل فى النص عبر الصورة الكلية للدلالة العامة من خلال روح الأسطورة التى تصرف فيها الشاعر، باعتباره يحقق بهذا الوضع إنجازا للصورة نفسها، ولواقعيتها من جهة،

وليعطى دلالة خاصة للرمز والأسطورة من جهة أخرى، فـهـا هـى الرحلة تبدأ حـيث يبـدأ العبء الإنسـانى الذى يحـقق للشـاعـر وجوده، ولكن العقبة التى يصطبغ بها الطريق تتـحـدد فى الموت المزروع فى كل خطوة، والحكاية على لسان الشاعر تعطى معنى آخـر لصورة الرمز فى مقـابل صـورة الذات التى تبدو وكأنـهـا تمارس فعل الرمز «السندباد» حيث يحول الواقع الفعلى فى ذلته إلى أسطورة، أو فى حالة تعلو على حالة الأسطورة، فالشـمس غابت كما غابت فى أفق السندباد، والظلام خيم والرياح هبت، والرخ جاء مرة أخرى، ولكن بصورة أكثر ضراوة وشراسة عن ذى قبل.

وهكذا يجعل الشاعر من حالة الرمز حالة ممتزجة بذاته تمثل وجهـا مقـابلا للواقع وتمثل امـتـزاجا للأوجـه الثلاثة فى النص، الرمـز، والذات، والواقع، ويتـحلل الواقـع إلى جزئيات صـغيـرة، تشبه جزئيات الأسطورة كما يرمز لها السارد.

المصادر والمراجع

أولا : المصادر :

* أحمد طه : إمبراطورية الحوائط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط، ١٩٩٣م.
* أحمد عبد المعطي حجازي : كائنات مملكة الليل، دار أخبار اليوم بمصر، ط٢، ١٩٨٩م.
* : لم يبق الاعتراف، دار أخبار اليوم بمصر ط٢، ١٩٨٩م.
* : مدينة بلا قلب. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٦م.
* أحمد عنتر مصطفى : مرايا الزمن المعتم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٣م.
* أحمد مخيمر : الغاية المنسية، المؤسسة المصرية العامي للتأليف والأنباء والنشر، ط١، ١٩٩٥م.
* أمل دنقل : الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي بالقاهرة، ط١، ١٩٨٦م.
* حسن طلب : زمان الزبرجد، كتاب الغد بالقاهرة، ط١، ١٩٨٩م.
* حسن النجار : الوقوف بامتداد الجسد على قصيدة الساعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٥م.
* حسين علي محمد : الحلم والأسوار، المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ١٩٧١م.
* رفعت سلام : إشراقات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٢م.
: هكذا قلت للهاوية، » » » » » » » ١٩٩٣م.
* صالح جودت : الله والنيل والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٥م.
* صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣م.
: الناس في بلادي، دار الأدب، بيروت، ط١، ١٩٥٩م.
*: علي الجارم : ترانيم الليل، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٦٤م.
* فاروق شوشة : إلى مسافرة، مكتبة غريب بالقاهرة، ط٤، ١٩٨٧م.
* فتحي سعيد : ثرثرة على مائدة ديك الجن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٧م.

* فريد أبو سعدة : السفر إلى منابت الأنهار، مطبوعات الرافعي بطنطا، ط١، ١٩٨٣م.
* : الغزالة تقفز فى النار، دار الغد بالقاهرة، ط١، ١٩٨٩م.
* فوزى خضر : فصل فى الجحيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٥٨م.
* كمال عمار : من علمك الحكمة يا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٢م.
* محمد إبراهيم أبو سنة : أجراس السماء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٥م.
البحرموعدنا، مكتبة غريب بالقاهرة،ط٢، ١٩٩٧م. تأملات فى المدن الحجرية.الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٩م.
رماد الأسئلة الخضراء، دار الشروق، ط١، ١٩٩٠
* محمد أبو دومة : أتباعد عنكم فأسافر فيكم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٨م.
* محمد سليمان : أحاديث جانبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩١م.
* : سليمان الملك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٠م.
* محمد عفيفي مطر : أنت واحداها، دار النهر بالقاهرة، ط١، ١٩٨٩م.
* : فاصلة إيقاعات النمل، دار شرقيات القاهرة، ط١، ١٩٩٢م.
: من دفتر الصمت، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٤م.
: يتحدث الطمى، دار المأمون للنشر، ب ت
* محمد فهمى سند : نقوش على ذراع النهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٥٨م.
: ولا يثب الحصان إلى الأمام، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٨٧م.
* محمد مهران السيد : ثرثرة لا أعتذر عنها، دار الموقف العربى، ط١، ١٩٧٨م.
: طائرة الشمس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٠م.
* محمود حسن إسماعيل : التائهون : دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٧م.
* : ديوان الملك، بدون دار النشر، ط١، ١٩٦٦م.
* : صلاة ورفض، لهيئة المصرية العامةللتأليف والنشر ط١، ١٩٧٠م.
* : لابد، الدار القومية للطباعة والنشر، ط١، ١٩٦٦م.
* : نار وأصفاد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٥٩م.

* : موسيقى من السرد، مكتبة مدبولى بالقاهرة، ط١، ١٩٧٨م.
* مفرح كريم : احتمالات، الهيئة العامة للقصور الثقافة، ط١، ١٩٩١م.
* : بوح العاشق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٠م.
* ملك عبد العزيز : أغنيات الليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٨م.
* نجيب سرور : الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩١م.
* وفاء وجدى : ماذا تعنى الغربة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٦م.

ثانيا : المراجع العربية :

* أبو الحسن بن رشيق القيروانى : كتاب العمدة، جار الجيل بلبنان، ط٤، ١٩٨٥م.
* أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشى : تفسير القرآن العظيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، ب ت
* أحمد مجاهد : أشكال التناص الشعرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م.
* أحمد مختار عمر : دراسة الصوت اللغوى، عالم الكتب بالقاهرة، ط١، ١٩٩٨م.
* الأزهر الزناد : نسيج النص، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٣م.
* د. أنس داود : الأسطورة فى الشعر العربى، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٩٨م.
* أيمن أحمد بكر : السرد فى مقامات الهمذانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٨م.
* د. البدراوى زهران : كتاب العمدة في الصرف لعبد القاهر الجرجانى، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٩٨م.
* بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٤م.
* د. تمام حسان : اللغة بين الوصفية والمعيارية، دار الثقافة بالدار البيضاء، ط١، ١٩٨٠م.
* : اللغة العربية مبناها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٧٣م.
* د. جابر عصفور : مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٥، ١٩٩٥م.
: نظريات معاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٥م.

* د. حامد أبو أحمد : الخطاب والقارئ، كتاب الرياض بالمملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٩٥م.
د. حميد الحمداني : بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٣م.
* د. رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط١، ١٩٧٩م.
د. سعد أبو الرضا : البنية الدلالية، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط١، ١٩٨٧م.
* د. سعيد بحيرى : علم لغة النص، المفاهيم والإجراءات، الدار المصرية للنشر، لو نجمان، ط١، ١٩٩٧م.
* سعيد بنكراد : النص السردى، دار الأمان بالرباط، ط١، ١٩٩٦م.
* سعيد يقطين : قال الراوى، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٧م.
* : الكلام والخبر، » » » » » ١٩٩٧م.
* د. سعيد البحراوى : البحث عن لؤلوة المستحيل، دار شرقيات بالقاهرة وط١، ١٩٩٧م.
* د. سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤م.
* د. شكوى عياد : البطل فى الأدب والأساطير، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع بالقاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
* : موسيقى الشعر العربى، » » » » ، ب ت
* د. صلاح فضل : أساليب السرد فى الرواية العربية الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٥م.
: أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٦م.
: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ط١، ١٩٩٣م.
* : النظرية البنائية فى النقد الأدبى ودار الآفاق الجديد بيروت، ط٣، ١٩٨٥م.
*د. طه وادى : جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٨٩م.
* د. الطاهر أحمد مكى/ الشعر العربى المعاصر، دار المعازف بمصر، ط٣، ١٩٨٠م.
* طاهر سليمان حمودة : دراسة المعنى عند الأصوليين، دار الجميل للنشر والإعلان، ط١، ١٩٩٨م.
* عبد الفتاح الديدى : الخيال الحركى فى الأدب النقدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٠م.

*عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز، تحقيق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط١، ١٩٨٩م.

* د. عبد الله الغذامي . الخطيئة والتفكير، ب ت، ب دار نشر، ط٢.

* د. عبد المنعم تليمة : مقدمة في نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، ١٩٩٧م.

*د. عبد الملك مرتاض : نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ط١، ١٩٩٩م.

* د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية بالقاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.

* د. على عزت : الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب وتحليل الخطاب، جار أبو الهول للنشر، ط١، ١٩٩٣م.

* د. على عشرى زايد : التراثية في الشعر المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط١، ١٩٧٨م.

* د. على يونس : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣م.

* فاضل تامر : اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤م.

* فاضل الأسود : السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٧م.

* محمد إطميش : دير الملاك، الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة،ط١، ١٩٨٢م.

* محمد خطابي : لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩١م.

* د. محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٥م.

* د. محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.

* محمد غاليم : التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم دار توبيقال للنشر، ط١، ١٩٨٧م.

* د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٨م.

* محمد فكرى الجزار : لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٥م.

* محمد لطفي اليوسفي : لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، ط١، ١٩٩٢م.
* محمد الماكري : الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩١م.
* د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٦٨م.
* : دينامية النص، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٢م.
* د. محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ط٢، ١٩٩٦م.
* د. محمود الحسيني : منظومة الاتساق في الخطاب الشعري، ط١، سنة ١٩٩٩، ب ن.
* محمود عبد الرحمن الضبع : السرد الشعري، دراسة تطبيقية على الشعر الجديد، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية البنات جامعة عين شمس ١٩٩٧م.
* د. مدحت الجيار : الأدب العربي وفنونه، طبعة خاصة.
* : البحث عن النص، دار النشر للجامعات المصرية، ط٢، ١٩٩٥م.
* : الشاعر والتراث، دار النديم للنشر والتوزيع بالقاهرة، ط١، ١٩٩٥م.
* : الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٣٣م.
* : مسرح شوقي الشعري، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٩٣م.
* مصطفى حميدة : نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.
* د. مصطفى عبد الرحمن : مصادر التفكير البلاغي عند حازم القرطاجني، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٨٢م.
*د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس بالقاهرة، ط٣، ١٩٨٧م.
* ممدوح عبد الرحمن الرمالي : العربية والوظائف النحوية، دار المعارف الجامعية بمصر، ط١ ، ١٩٩٦م.
* د. منذر العياشي : مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط١، ١٩٩٠م.
* ميجان الرويلي، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، ط١ ب. نشر، ١٩٩٥م.
* نعيم علوية : محو الصوت ونحو المعنى، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٢م.

* نهاد الموسى : نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠م.
* الوالي محمد : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠م.
* وليد منير : جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣م.

ثالثا : المراجع المترجمة إلى العربية

* أ.ج براون،ج.يول : تحليل الخطاب، ترجمة : محمد لطفي الزليطني، منير التريكي، جامعة الملك سعود، ط١، ١٩٩٣م.
*أ.ج.جريماس : السيميائيات السردية، ترجمة : سعيد بنكراد، طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، الرباط، ط١، ١٩٩٣م.
* إدوارد سابير : المرسيقي بوصفها اختلافا، ترجمة : عبد العزيز بن عرفة، ضمن كتاب الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٣م.
إستيفن أولمان : دور الكلمة في اللغة، ترجمة . كمال بشر، مكتبة الشباب بالقاهرة، ط١٠، ١٩٩٠م.
* امبرتوايكو: القارئ في الحكاية، ترجمة · أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٦م.
* آن بنفيلد : الأسلوب السردي وترجمة : بشير القمري، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب الرباط، ط١، ١٩٩٣م.
* أندرية جاك : استيعاب النصوص وتأليفها ترجمة : هيثم لمع، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت، ط١، ١٩٩١م.
* أوستين وارن، رينيه ويلك : نظرية الأدب ترجمة : محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الأجتماعية، ب ت.
* بلفنش : عصر الأساطير، ترجمة : رشدي السيسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٦٦م.
* بير جيرو : الأسلوبية، ترجمة : منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري بحلب، ط١، ١٩٩٤م.

* تزفتيان تودروف : مقولات السرد الأدبي، ترجمة : الحسين سحبان، فؤاد صفا ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد اباط، ط١، ١٩٩٣م.
* توما شفسكي وأخرون : نظرية المنهج الشكلي، ترجمة . إبراهيم الخطيب، بيروت، ط١، ١٩٨٢م.
* جاب لينتفلت : مقتضيات السرد الأدبي ترجمة : حسن بحراوي، عبد الحميد عقار، بشير القمري، طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، الرباط، ط١، ١٩٩٣م.
* جان بياجيه : البنيوية، ت : عارف منيمنة، بشير أوبراي، عويدات بيروت، ط١، ١٩٧١م.
* جان ماري أوزياس وآخرون كالبنيوية، ترجمة : ميخائيل إبراهيم مخول، وزارة الثقافة والأرشاد القومي بسورية ط١، ١٩٨٥م.
* جون كوين : بناء لغة الشعر، ت أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩١م.
* جيرار جينت : حدود السرد الأدبي، ترجمة : بنعيسى بوحماله، طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، الرباط، ط١، ١٩٩٣م.
جيرار جينت : خطاب الحكاية، ترجمة : محمد معتصم، عبد الجليل الززدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ٩٩٧م.
* جيزيل فالاس : النقد النصي، ترجمة : رضوان ظاظا، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، ط١، ١٩٩٧م.
* خوسيه ماريو يوثيلو ايفانكوس : نظرية اللغة الأدبية، ترجمة : حامد أبو أحمد، مكتبة غريب بالقاهرة، ط، ١٩٩٢م.
* رامان سلدان : النظرية الأدبية المعاصوة، ترجمة : جابر عضفور، الهيئة العامة لقصور الثقافةط٢، ١٩٩٥م.
*رولان بارت : مبادئ علم الأدلة، ترجمة : محمد البكري، دار الحوار بسورية، ط٢، ١٩٩٧م.
* رومان جاكبسون : قضايا الشعرية، ترجمة : محمد الوالي ، مبارك حنون، دار توبقال للنشر ، ط، ١٩٨٨م.
* فان ديك : علم النص، ترجمة : حامد أبو أحمد، ضمن كتاب الخطاب والقارئ، كتاب الرياض، ط١، ١٩٩٥م.

* ماريو باى : أسس علم اللغة، ترجمة : أحمد مختار عمر، دار الفكر للطبع والنشر، ب ت ط٢.
* والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، ترجمة : حياة الجاسم، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٨م.
* يورى لوتمان : تحليل النص الشعرى، ترجمة : محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط، ١٩٩٥م.

رابعا المعاجم

* ابن منظور : لسان العرب، طبعة دا المعارف، ب ت خامسا : الدوريات العربية
* بدوى راضى : مجلة إبدا ع، ابريل ١٩٨٤م.
* بول ريكو . الحياة بحثا عن السرد، ترجمة : سعيد الغانمى، مجلة نزوى، إبريل ١٩٩٧م.
* مازن الوعر : الاتجاهات اللسانية المعاصرة، ودورها فى الاتجاهات الأسلوبية، عالم الفكر يونيو، ١٩٩٤م.

سادسا : المراجع الأجنبية

1 - Longman dictionary ontermporary English third edtion. L ongman group 1995.
2 - Laurence Perrin : sound and sense an introduction. new york 1977.
3 - Leonard Blomfield the language. London 1985.
4 - Prancetion encyclopedia of poetry and poetics. new gercy prees 1965.
5 - Robert Scholes. Robert kelogg. the nature of narrative Oxford uni 1966
6 - Robert Scholes. structuralism. yele . Uni. Fifth. 1976.
7 - Micheel . J. toolan. narrative a critical linguistic introduction.

أولا : هوامش التمهيد

(١) Long man dictionary contemporary Englissh . thirdcdition long man 1995.

(٢) د. محمد عناني : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧، ص ١٠٢.

(٣) جان بياجيه : البنيوية، ترجمة : عارف منيمنة، بشير أوبري، منشورات عويدات، بيروت، ط، ١٩٧١، ص ٣٠٣.

(٤) نفس المرجع، ص ٦٣.

(٥) جاي ماري أوزياس وآخرون : البنيوية، ترجمة : ميخائيل إبراهيم مخول، وزاةالثقافة والأرشاد ، دمشق، ط١، ١٩٧٥، ص ٣٥٤.

(٦) د، صلاح فضل : النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة بيروت، ط٣، ١٩٨٥، ص ٣٢٠.

(٧) د. مدحت الجيار : الأدب العربي وفنونه، ط١، ١٩٩٨، ب، دار نشر، ص ٩٠.

(٨) Mecheal j. Toolan narrative aceitical linguistic introduction london . 1992. p. 12 31.

(٩) د. جابر عصفور : نظريات معاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٨، ص ١٢٣.

(١٠) Robert Ealolos. Strucluralism, yale. uni, fifth printing 1976.p 10.

(١١)

(١٢) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : د. . جابر عصفور الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، ١٩٩٣، ص ١١٤.

(١٣) ميجان الرويلي، سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي، ط١، ب، دار نشر، ١٩٩٥، ص ٣١

(١٤) Encyclopedia of poery and poetics Alex preminger new gercy prena- tion uni prees 1965 p 541.

(١٥) Robert scholes. Robart Kellogg the nature of narrative Oxford uni 1966, p.p 3, 7, . 218.

(١٦) I did. p. 3.

(١٧) أبو الفداء إسماعيل بين كثير القرشي : تفسير القرآن العظيم، دار إحياء الكتب العربية بالقاهرة، ب ت ، الجزء الثالث، ص ٥٢٧.

(١٨) ابن منظور : لسان العرب، طبعة دار المعارف، الجزء الثالث، ب ت، ص ١٩٨٧ - ١٩٨٨.

(١٩) نفس المرجع السابق

(٢٠) جيرار جينت : خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة : محمد معتصم» عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، المجلس الأعلى للثقافة، ط٢، ١٩٩٧، ص ٤٠.

(٢١) فاضل تامر : اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، يراجع، ص ١٦٩، ١٨٤.

(٢٢) فاضل الأسود : السرد السينمائي، الهيئة الصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٧، ص ٧٦.

(٢٣) أبو الحسن بن رشيق القيرواني؛ كتاب العمدة، تحقيق : محمد محي الدين، دار الجيل، لبنان، ط١، ١٩٧٢، ص ٢٦١.

(٢٤) يراجع د. مدحت الجيار : الشاعروالتراث، دار النديم للطباعة والنشر بالقاهرة، ط١، ١٩٩٥ ص ١٦٧.

(٢٥) يراجع، د. صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ص ١١، ١٢.

(٢٦) د. سيزا أحمد قاسم . بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤م، ص ٣٢ - ٣٣.

(٢٧) د. مدحت الجيار : البحث عن النص، دار النشر للجامعات المصرية، ط٢، ص ١٦٧، ١٨٦.

(٢٨) صلاح عبد الصبور : الناس في بلادي، منسورات دار الآداب، بيروت ١٩٥٩، ص ٤٨.

(٢٩) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي بالقاهرة، ١٩٨٣، ص ٢٨٢.

(٣٠) نجيب سرور : الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٦م، الجزء الرابع، ص ٨١

(٣١) نفس المصدر، ص ١٢٥.

(٣٢) كمال غمار · من علمك الحكمة يا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١٠٠

(٣٣) رفعت سلام : هكذا قلت اللهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣، ص٢٦

(٣٤) محمود حسن إسماعيل : صلاة ورفض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، يراجع قصائد صلاة ورفض، من التابوت، صوت المعركة، ص ٥٧ - ٥٩.

(٣٥) صالح جودت : الله والليل والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص٩٩.

وللشاعر قصائد أخرى في نفس الديوان وتحمل نفس السمات السردية مثل لا وقت للحب، بنت الجيران، سامبا، وغيرها.

(٣٦) محمد فهمي سند : نقوش على ذراع النهر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١، ص ٤٦.

(٣٧) كمال عبد الحليم : إصرار، دار الفكر، ط٢، ١٩٩٥، ص٥،

(٣٨) المصدر نفسه، ص٥.

(٣٩) محمد فهمي سند : نقوش على ذراع النهر، ص ٤٦.

(٤٠) محمد سليمان : سليمان الملك، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٠، ص ٥١.

(٤١) بول ريكو : الحياة بحثا عن السرد، ترجمة سعيد الغانمي، مجلة نزوى، إبرايل ١٩٧٧، ص ٢٠.

(٤٢) Princetion encyclobedia of poetry and poetic pp 543- 545.

(٤٣) محمد حسن إسماعيل : ديوان الملك، ديوان دار نشر، ط١، ١٩٤٦، ص ٣٨.

(٤٤) المصدر نفسه، ص ٦٠.

(٤٥) محمود حسن إسماعيل : التائهون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧، ص ٢٤، ٢٥.

(٤٦) دكتور/ على عزت : الاتجاهات الحديثة في علم الأساليب، دار أبوالهول للنشر، ١٩٩٦، يراجع، ص ٣١، ٣٢.

(٤٧) محمد عفيفي مطر : يتحدث الطمي، دار المأمون للطباعة، د . ت، ص ١٨.

(٤٨) محمد سليمان : أحاديث جانبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ٧٤.

(٤٩) د. الطاهر أحمد مكى : الشعر العربى المعاصر، روائعه ومدخل لقراءاته، دار المعارف بمصر، ط١، ١٩٨٠، ص ١٥٠ - ١٥١.

(٥٠) محمود حسن إسماعيل : نار وأصفاد، مكتنبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٥٩، ويعود تاريخ النص إلى عام ١٩٥٤.

(٥١) أحمد عنتر مصطفى : مرايا الزمن المعتم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ٥٠ - ٥١.

(٥٢) محمد مهران السيد : ثرثرة لا أعتذر عنها، دار الموقف العربي، طا، ١٩٧٨. ص ٩٥

(٥٣) نفس المصدر، ص ٩٥.

(٥٤) تزفتيان تودروف : مقولات السرد الأدبى، ت : الحسين سحبان وفؤاد صفا : ضمن كتاب، طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ٦٣.

(٥٥) أحمد عبد المعطى حجازى : مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، فبراير ١٩٦٨، ص ، ١٤٧

(٥٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٦٠، ١٦١.

(٥٧)المصدر نفسه، ص ١٠٧.

(٥٨) فوزى خضر : فصل في الجحيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٨١.

(٥٩)د. سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٨٤، ص ٧٦، ٧٧.

ثانيا : هوامش الفصل الأول

(١) رولان بارت : ت، حسين بحرواي، عبد الحميد عقار، بشير القمري، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٩.

(٢) ج . ب . بروان، ج . يول : تحليل الخطاب، ترجمة : محمد الزليطني، منير التريكي، مطبوعات جامعة الملك سعود سنة ١٩٩٧، ص ٢٢٨، ٢٢٩.

(٣) رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد ضمن ككتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٣٣.

(٤) د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة . ديسمبر سنة ١٩٩٨، ص ٢٥٦.

(٥) د. سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص ١٣٢.

(٦) تزفتيان تودروف : مقولات السرد الأدبي، ت الحسين سحبان، فؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٦٣.

(٧)أندريه جاك : استيعاب النصوص وتأليفها، ت : هيثم لمع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط ١، سنة ١٩٩١، ص ١٧.

(٨) جانب لينتفلت : مقتضيات السرد الأدبي، ت : رشيد بن حدو، ضمن كتاب تحليل السرد الأدبي، ص ٩٢.

(٩).الأزهر الزناد: نسيج النص، المركزر الثقافي العربي ، ط١، سنة ١٩٩٣، ص ١٧١ .

(١٠) د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص ٢٦٠.

(١١) أيمن بكر : السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة ١٩٩٨، ص ٤٦، ٤٧.

(١٢) محمود حسن إسماعيل : لابد، الدار القومية للنشر، ط١، سنة ١٩٩٦، ص ١٠

(١٣) د. سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص ١٣٢.

(١٤) فان بنفيلد : الأسلوب السردي، ترجمة : بشير القمري، ضمن كتاب الطرائق تحليل السرد الأدبي. ص ١٥٠.

(١٥) أ . ج جريماس : السيمائيات السردية، ت : سعيد يتكراد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ١٩٠.

(١٦) محمود حسن إسماعيل : نار وأصفاد، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، سنة ١٩٥٩، ص ١٨، ١٩.

(١٧) د. عبد الرحيم الكردى : الرواى والنص القصصى، دار النشر للجامعات المصرية، ١٩٩٦، ص ١٣٠.

(١٨)أحمد عبد المعطى حجازى : لم يبق إلا الاعتراف؟ دار أخبار اليوم بمصر،ط٢ سنة ١٩٨٩، ص ٥٤.

(١٩) جيرار جنيت : حدود السرد ت : بنعيس بو حمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ٨٠.

(٢٠) امبر تو ايكو : القارئ فى الحكاية، ت أنطوان أبو زيد، المركز الثقافى العربى، ط١، سنة ١٩٩٦، ص ١٤.

(٢١) محمد فهمى سند : ولا يثب الحصان إالى الأمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٨، ص ٣٦.

(٢٢) أ . ج جريماس : السيمائيات السردية : ت : سعيد بنكراد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ١٩١.

(٢٣) Robert scholes. Robert kellogg. the nature of narrative p. 184.

(٢٤) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص ١٩١.

(٢٥)المصدر نفسه، ص ١٨٧.

(٢٦) ج . ب بروان ، ج . يول : تحليل الخطاب، ص ١٦٣.

(٢٧) د. عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد ، ص ١٣٧.

(٢٨) نجيب سرور : الأعمال الكاملة ج (٣) ، ص ٥٠.

(٢٩) أحمد عبد المعطى حجازى : مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ط٢ فبراير ١٩٦٨، ص ١٢٩.

(٣٠)د. عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد ، ص ١٥٨، ١٥٩.

(٣١) أحمد عبد المعطى حجازى : مدينة بلا قلب، ص ١٣٠

(٣٢) أحمد عنتر مصطفى : مرايا الزمن المعتم، ص ٨٧.

(٣٣) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص١٠٣.

(٣٤) سعيد يقطين : قال الرواي، المركز الثقافى العربى، ط١، سنة ١٩٩٧، ص ٥٢.
(٣٥) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص١٠٣.
(٣٦) المصدر نفسه . ص ١٠٣، ١٠٤.
(٣٧) أحمد عنتر مصطفى : مرايا الزمن المعتم، ص ٥٨..
(٣٨) حميد الحمدانى : بنية النص السردى، المركز الثقافى العربى، ط١، سنة ١٩٩٣. ص ٥٠.
(٣٩) رفعت سلام : هكذا قلت للهاوية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، سنة ١٩٩٣، ص ٣٠
(٤٠) يورى لوتمان : تحليل النص الشعرى : د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط١، سنة ١٩٩٥، ص ٣٠.
(٤١) امبرتوايكو : القارئ فى الحكاية، ت : انطوان أبو زيد، ص ١١٢.
(٤٢)جيرار جينيت : خطاب الحكاية، ت ، محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، ص ٦٤.
(٤٣) فريد أبو سعدة : الغزالة تقفز فى النار، كتاب الغد بالقاهرة، ط١، سنة ١٩٨٩، ص ٤٤
(٤٤) امبرتوايكو : القارئ فى الحكاية، ص ٨٨
(٤٥)المرجع نفسه، ص ٨٨.
(٤٦) حسن طلب : زمان الزبرجد، كتاب الغد بالقاهرة، ط١، سنة ١٩٨٩، ص ١١، ١٢
(٤٧) أ . ج جريماس : السيمائيات السردية، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ١٩٣.
(٤٨) محمد عفيفى مطر : يتحدث الطمى،ص ٣٩
(٤٩) يراجع قصائد : طقس للشاعر من نفس المصدر، ص ٤٢، ٤٣.
(٥٠)محمود حسن إسماعيل : موسيقى السرد الأدبى، مكتبة مدبولى بالقاهرة، ط١ سنة ١٩٨٧، ص٦٤
(٥١) ج . ب بروان ، ج . يول : تحليل الخطاب، ص ٤٧.
(٥٢) جاب لينتفلت : مقتضيات السرد الأدبى، ترجمة، رشيد بنحدو، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ٩٢.

(٥٣) د. عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد ، ص ٢٦٠، ٢٦١.

(٥٤) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، ص ٣٤٣.

(٥٥) المصدر نفسه : ص ٣٤٤

(٥٦) المصدر نفسه : ص ٤١٩ ، ٤٢٠

(٥٧) سعيد يقطين : قال الرواى، ص ١١٧.

(٥٨) د. عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد ، ص ٢٦٧.

(٥٩)نجيب سرور : الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الجزاء الرابع، ص ٨١.

(٦٠) مثل ذلك من الشعراء؛ صلاح عبد الصبور؛ وأحمد حجازى؛ وأمل دنقل؛ ومحمد أبو سنة، محمد فهمى سند

(٦١) محمد أبراهيم أبو سنة : تأملات فى المدن الحجرية، الهيئة الصرية للكتاب ، ط سنة ١٩٧٩، ص ٦٢.

(٦٢)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٢٧٨

(٦٣) يورى لوتمان : تحليل النص الشعرى، ص ٥٩

(٦٤) Tzvetan todorov. divintion of poetics, Twentieth century of letrary theory, London, 1990. p. 131.

(٦٥) وهذا يعطى بدوره صورة للتدرجنحو الحكاية، وهو من النتائج الهامة التى اكتشافها البحث فى سياق دراسة التحولات الحكائية.

(٦٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٨٤ ، ٨٥

(٦٧) المصدر نفسه : ص ٨٥.

(٦٨) المصدر نفسه : ص ٨٧.

(٦٩)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٩١.

(٧٠) امبرتوايكو : القارئ فى الحكاية، ت : انطوان أبو زيد، ص ٢٣١.

(٧١) د. عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد ، ص ٢٣٩ ، ٢٤٠.

(٧٢) محمد آدم : كتاب الوقت والعبارة، الهيئة العامة للقصور الثقافة، سنة ١٩٩٢، ص ٦٠.

(٧٣) رفعت سلام : إشراقات رفعت سلام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة١٩٩٣، ص ٣٩.

(٧٤) د. عبد الملك مرتاض : فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد ، ص ٢٠٨.

(٧٥)رولان بارت : التحليل البنيوى للسرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ٣٣.

(٧٦) المرجع نفسه : ص ٢٣.

(٧٧) امبرتوايكو : القارئ فى الحكاية، ت : انطوان أبو زيد، ص ١٣٣.

(٧٨)فاضل تامر : اللغة الثانية، المركز الثقافى العربى، ط، سنة ١٩٩٤، ص ، ١٨٤.

(٧٩) توما شفسكي وآخرون : نظرية المنهج الشكلى، ترجمة : إبراهيم الخطيب، بيروت، سنة ١٩٨٢، ص ١٨٩ وما بعدها كما يراجع الفصل الأول: الأفعال والوظائف فى السيرة الشعبية، من كتاب قال الرواى، مرج عسابق.

(٨٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٢٨٠.

(٨١)د. مدحت الجيار : الأدب العربى وفنونه، ، طبعة خاصة، ص ٤٢٥

(٨٢) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ط١، أغسطس ، ص ٣٠٠.

(٨٣)صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة ، ص ١٩٧، ١٩٨.

(٨٤)رولان بارت : التحليل البنيوى للسرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ١٢٠.

(٨٥) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة : د. . جابر عصفور الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط٢، ١٩٩سنة ١٩٩٥

(٨٦) المرجع نفسه : ص ١٢٤

(٨٧) محمد سليمان الملك، الهيئة العامة لقصور الثقافة ط١، سنة ١٩٩٠، ص ٨، ٩.

(٨٨) أوستن وارين : رينيه ويلك : النظرية الأدبية المعاصرة، ت، محيى الدين صبحى، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، ص ٢٨٤، ب ت.

(٨٩) سعيد يقطين : قال الرواى، ص ٣٢.

(٩٠) محمد عفيفى مطر : فاصلة إيقاعات النمل، دار شرقيات بالقاهرة، ط١، سنة ١٩٩٣، ص ٢٨.

(٩١) المصدر نفسه : ص ٤٠.

(٩٢) حسين على محمد : الحلم والأسوار، المجلس الأعلى للثقافة ، ط١، سنة ١٩٧٢. ص ٧٢.

(٩٣) رولان بارت : التحليل البنيوى للسرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ٢٨.

(٩٤) د ، صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة. سنة ١٩٩٦، ص ٤٧.

(٩٥) فتحى سعيد : ثرثرة على مائدة ديك الجن ، الهيئة المصريةالعامة للكتاب سنة ١٩٨٧، ص ٣

(٩٦) محمود حسن إسماعيل : موسيقى من السرد، ص ٧٩

(٩٧) أ ج . ب بروان ، ج . يول : تحليل الخطاب، ص ٤٧.

(٩٨) أحمد عبد المعطى حجازى · كائنات مملكة الليل، أخبار اليوم بمصر، ط سنة ١٩٨٩و ص ٩١.

(٩٩)د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٣٠٢.

(١٠٠) Robert scholes. Robert kellogg. the nature of narrative pp. 178179.

(١٠١)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٥٠.

(١٠٢)أ مل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٢٦٩.

(١٠٣) تزفتيان تودروف : مقولات السرد الأدبى، ت الحسين سحبان، فؤاد صفا، ضمن طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ٥٠.

(١٠٤)أندريه جاك : استيعاب النصوص وتأليفها، ت : هيثم لمع، ص ٢٠.

(١٠٥) د. عبد الملك مرتاض . فى نظرية الرواية، بحث فى تقنيات السرد ، ص ٢٧٥.

(١٠٦)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٧٤.

(١٠٧)المصدر نفسه، ص ٨٣.

(١٠٨) جيزيل فالاس : ت، د. رضوان ظاظا، ضمن كتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبى، عالم المعرفة، سنة ١٩٩٧، ص ٢٥٦.

(١٠٩)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٢٧٥.

(١١٠) صلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملة، ص ٤٣٢

(١١١)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٨٠، ٨١، ٨٢.

(١١٢) Robert scholes. Robert kellogg. the nature of narrative p 207.

(١١٣) محمد عزام : فضاء النص الروائي، دار الخوار للنشر والتوزيع بسورية ، ط١، سنة ١٩٩٦، ص ٨٨.

(١١٤) بروان، يول : تحليل الخطاب، ص ٩٤

(١١٥) جيرار جينت : خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة : محمد معتصم» عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، ص,٦٨

(١١٦) Robert scholes. Robert kellogg. the nature of narrative pp160- 178.

(١١٧) محمد إبراهيم أبو سنة : أجراس السماء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، سنة ١٩٨٧، ص ٨٦.

(١١٨)محمد مهران السيد : طائر الشمس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، أكتوبر سنة، ص ٢٢.

(١١٩) محمد عزام : فضاء النص الروائي، ص ٨٨

(١٢٠)محمد مهران السيد : طائر الشمس، ص ٢٨

(١٢١)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٧٧.

(١٢٢) مفرح كريم :احتمالات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة ١٩٩١، ص ٣٧.

(١٢٣) نجيب سرور : الأعمال الكاملة، الجزء(٣)، ص ٩٦.

(١٢٤)محمد عزام : فضاء النص الروائي، ص ٨٨

(١٢٥)المرجع نفسه : ص ٨٩

(١٢٦) فاروق شوشة : إلى مسافرة، مكتبة غريب بالقاهرة، ط١ سنة ١٩٨٧، ص ١٧، ١٨

(١٢٧) محمد فريد أبو سعده : السفر إلى منابت الأنهار، مطبوعات الرافعي بطنطا، سنة ١٩٨٣، ص ٢٢ ، ٢٣

(١٢٨) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط ٢، سنة ١٩٨٧، ص ٢٣.

(١٢٩) ملك عبد العزيز : أغنيات الليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٨، ص ٦٣.

(١٣٠) والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، ت : حياة الجاسم، المجلس الأعلى للثقافة، سنة ١٩٩٨، ص ١٦٣.

(١٣١)المرجع نفسه : ص ١٦٤، ١٦٥

(١٣٢)جيرار جينت : خطاب الحكاية، ت محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي؟ ص ٤٦

Mieke Bal. Nerratplpgy . uni of at toronto. 1994 p. 162. (١٣٣)

(١٣٤) أيمن بكر : السرد في مقامات الهمذاني، ص ١٠٠.

(١٣٥)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص١٧٠ ، ١٧١.

(١٣٦)محمد عزام : فضاء النص الروائي، ص ١١٤

(١٣٧)د. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، ص ١٤١

(١٣٨) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٢٤٠.

(١٣٩) جيرار جينت : خطاب الحكاية، ت محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي؟ ص ٦٠، ٦١

(١٤٠) يراجع قصائد لصلاح عبد الصبور : الأعمال الكاملةص ٣٢٧، ٣٥٣، وأمل دنقل : الأعمال الكاملة ، ص ٧٣.

(١٤١) محمد إبراهيم أبو سنة، البحر موعدنا ، دار غريب للطباعة والنشر بالقاهرة ، سنة ١٩٩٧، ص ١٠٣، ١٠٤

(١٤٢) محمد الماكري : الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط٢ سنة ١٩٩١، ص ٣١.

(١٤٣)د. صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع بالقاهرة و ط١، سنة ١٩٨٧، ص ٤٠

(١٤٤)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٩٤، ٩٥.

(١٤٥) المصدر السابق، ص ٩٥

(١٤٦)جيرار جينت : خطاب الحكاية، ص ٤٧

(١٤٧)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٢٨٢.

(١٤٨)د. مدحت الجيار : الأدب العربي وفنونه، ص ٤٢٥.

(١٤٩)جيرار جينت : خطاب الحكاية، ص ٥١

(١٥٠) د. طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف ط٢، سنة ١٩٨٩، ص ١٠٠.

(١٥١) محمد إبراهيم أبو سنة : رماد الأسئلة الخضراء، ص ٢٥.

(١٥٢) د. محمد عبد المطلب : قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية

العامة للكتاب، ط١ سنة ١٩٩٥، ص ١٥٢.

(١٥٣)جيرار جينت : خطاب الحكاية، ص ١٥٣

(١٥٤) المرجع نفسه : ص ١٥٥.

(١٥٥) ياسين النصير : الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، ط١، سنة ١٩٩٨، ص ١٦١.

(١٥٦)محمود حسين إسماعيل : صلاة ورفض، ص ٥٣.

(١٥٧) وليد منير : جدليةاللغة والحدث، في الدراما الشعريةالحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، سنة ١٩٩٧، ص ٦٨.

(١٥٨)جيرار جينت : خطاب الحكاية،ص ١٨٥

(١٥٩) الموجع نفسه : ص ١٩٧

(١٦٠)أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص٢٤٠. سبق الأستشهاد به.

(١٦١) وليد منير : جدليةاللغة والحدث، ص ١٧٧

(١٦٢)جيرار جينت : خطاب الحكاية،ص ٥٩

(١٦٣)حميد الحمداني . بنيةالنص السردي، ص ٧٣.

(١٦٤) سعيد بنكراد : النص السردي، دار الأمان الرباط، ط١، سنة ١٩٩٦، ص ٨٧، ٨٨.

(١٦٥)سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية، ص ٤٠.

(١٦٦) وفاء وجدي : ماذا تعني الغربة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، سنة ١٩٨٦، ص ٧١، ٧٢

(١٦٧) المصدر نفسه : ص ٧٣.

(١٦٨)جيرار جينت : خطاب الحكاية ، ص ١٠١

(١٦٩) محمود حسن إسماعيل : لابد، ص ١٣٩، ١٤٠.

(١٧٠)جيرار جينت : خطاب الحكاية، ص ١٠٨

هواش الفصل الثانى

(١) د. تمام. حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١ ١٩٧٣، ص ٣١٢، ٣١٣.

(٢) د. سعيد بحيرى : لغة النص، المفاهيم والإجراءات، ص ١٢٨، ١٢٩

(٣) ماريو باى : أسس عم اللغة، ترجمة وتعليق د. أحمد مختار عمر، دار الفكر ، ط٣، ١٩٨٧، ص ١٠٩.

(٤) عبد القاهر الجرجانى : دلائل الاعجاز، تحقيق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ط٢، ١٩٨٩، ص ٣٦١.

(٥) المرجع نفسه، ص ٥٢٦ : ٥٣١.

(٦) د. تمام حسان : اللغة بين المعيارية والوصفية، دار الثقافة بالدار البيضاء، ١٩٨٠، ص ١١٦، ١١٧.

(٧) جون كوين : بناء لغة الشعر، ترجمة . د. أحمد درويش، ص ١١٣.

(٨) كتاب دلائل الأعجاز، ص ٨٧.

(٩) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى، المركز الثقافى العربى، ط٢، ١٩٨٦، ص ٧٠.

(١٠)أحمد عبد المعطى حجازى : كائنات مملكة الليل، ص ٣٩

(١١)د. سيد البحرواى : البحث عن لؤلؤة المستحيل، ص ١٠٠.

(١٢)عبد القادر كنكاى : مجالات لغوية، والكليات والوسائط، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٤، ص ١٢٦.

(١٣) د. البدرواى زهران : مقدمة كتاب العمدة فى الصرف للجرجانى، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٨، ص ٦٣.

(١٤)ماريو باى : أسس عم اللغة، ص ١١٠.

(١٥) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٧٩.

(١٦)د. تمام حسان : اللغة بين المعيارية والوصفية، ص١٢٦ – ١٢٧

(١٧) د. ممدوح الرمالى : العربية والوظائف النحوية، دار المعرفة الجامعية بمصر، ط١

، ١٩٩٦، ص ١٥٦.

(١٨)د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري،ص ٧٧.

(١٩). تمام. حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها، ، يراجع ص ١٨٢ وما بعدها

(٢٠) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٤٢، ١٤٣

(٢١) محمد غاليم : التوليد الدلالي في البلاغة والمعجم، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٧، ص ١٤٢.

(٢٢)د. ممدوح الرمالي : العربية والوظائف النحوية، ص ٤٥.

(٢٣)د. البدرواي زهران : مقدمة كتاب العمد للجرجاني، ص ٦٠.

(٢٤) نجيب سرور : الأعمال الكاملة ، الجزء الثالث ، ص ٢٥٥

(٢٥) محمد خطابي : لسانيات النص ، المركز الثقافي العربي ، ط١، ١٩٩١، ص ٢٣٠.

(٢٦) المرجع نفسه، ص ٢٣٠.

(٢٧) المرجع نفسه، ص ٢٢٨.

(٢٨) محمد عفيفي مطر : من دفتر الصمت والهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ١٩٩٤، ص ١٤١.

(٢٩). تمام. حسان : اللغة العربية مبناها ومعناها، ، ص ١٩٢

(٣٠) محمد إبراهيم أبو سنة : رماد الأسئلة الخضراء، ص ٢٤، ٢٥.

(٣١) د. نهاد الموسى : نظرية النحو العربي في ضوء مناهج النظر اللغوي الحديث، القاهرة، المؤئثة للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠، ص ٤٣.

(٣٢) محمود حسن إسماعيل : صلاة ورفض، ص ١٥١.

(٣٣) د، سعيد أبو الرضا : في البنية والدلالة، ص ١٠٩.

(٣٤) Leunard Bloomfield . Language . london 1985. p 158.

(٣٥) د. مصطفى حميده، نظام الرتباط والربط في تركيب الجملة العربية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ١٩٩٧، ص ٥١، ٥٢،

(٣٦) Leunard Bloomfield . Language . london 1985. p 158.

(٣٧) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص ٥٧٦.

(٣٨) د. مصطفى حميده، نظام الرتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص ٢٠٠

(٣٩) المرجع نفسه، ص ١٤٦.

(٤٠) د. مصطفى حميده، نظام الرتباط والربط في تركيب الجملة العربية، ص ١٧٦

(٤١) بروان ، يول : تحليل الخطاب، ص ٣٠.

(٤٢) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص ٥٨٢.

(٤٣) د. مصطفى حميده، نظام الرتباط والربط فى تركيب الجملة العربية، ص ١٦٨.

(٤٤) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص ٥٨٧.

(٤٥) ماريو باى : أسس عم اللغة، ص ١١٠، ١١٢.

(٤٦) بروان ، يول : تحليل الخطاب، ص ٢٥٦.

(٤٧) بدوى راضى : الطيور تحترف الرعى والإقامة، إبدا ع، إبرايل ١٩٨٤.

(٤٨) د، سعيد أبو الرضا : فى البنية والدلالة، ص ١١.

(٤٩) محمد غاليم : التوليد الدلالى فى البلاغة والمعجم، ص ١١٤

(٥٠) محمد عفيفى مطر : فاصلة إيقاعات النمل، ص ٥٤، ٥٥.

(٥١) محمد فكرى الجزار : لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٥، ص ٢٦٣، ٢٦٤.

(٥٢) رفعت سلام : إشراقات رفعت سلام، ص ٨١.

(٥٣) د. مصطفى حميده، نظام الرتباط والربط فى تركيب الجملة العربية، ط ٢، ١٩٩٠، ص ١٦١

(٥٤) د. عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير، ط٢، ب ت ، ب ن ص ٩٥.

(٥٥) د. مصطفى حميده، نظام الرتباط والربط فى تركيب الجملة العربية، ص ١١٦.

(٥٦) محمود حسن إسماعيل : التائهون، ص ٤٨، ٤٩

(٥٧) أندريه جاك : استيعاب النصوص وتأليفها، ت : هيثم لومع ص ٣١.

(٥٨) د. صلاح فضل : أساليب الشعية المعاصرة، ص ١٩٧.

(٥٩) محمد خطابى : لسانيات النص، يراجع ص ٢٣٠

(٦٠) محمود حسن إسماعيل : التائهون، ص٥٠.

(٦١) محمد لطفى اليوسفى : لحظة المكاشفة الشعرية، الدار التونسية للنشر، ط١ ، ١٩٩٢، ص ١٦٢.

هواش الفصل الثالث

(١) نعيم علوية : نحو الصوت ونحو المعنى، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٢، ص ٥٥

(٢) الولي محمد : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدى، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٠، ص ١٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٢٥.

(٤) د. مدحت الجيار : الصورة الشعرية عند أبى القاسم الشابى ص ٢٤٧.

(٥) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر، ص ١١٠.

(٦) Lourence Berrine, sound and sence, p. 50.

(٧) د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربى المعاصر، ص ١١٤.

(٨) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافى العربى، ط١، ١٩٩٤، ص ٦٠

(٩) د. مدحت الجيار : مسرح شوقي الشعرى، دراسة فى توظيف الصورة الشعرية وبنية النص، دار المعارف، ط١، ١٩٩٣، ص ١٨.

(١٠) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٣٦.

(١١) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية، دار الأندلس بالقاهرة. ط٣، ١٩٨٧، ص ١٥٧.

(١٢) نجيب سرور : الأعمال الكاملة، الجزء (٣)، ص ٨٨.

(١٣) د. مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص ١٦٥.

(١٤) المرجع نفسه، ص ١٦٦

(١٥) أحمد طه، امبراطورية الحوائط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، ١٩٩٣، ص ٤٣.

(١٦) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٠١.

(١٧) أحمد طه، امبراطورية الحوائط، ص ٨٠.

(١٨) د. رجاء عيد فلسفة البلاغة - بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالإسكندرية ١٩٧٩. ص ١٥٨.

(١٩) محمد عفيفى مطر، أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت، دار النهر، ١٩٨٩م، ص ٢٤.

(٢٠) د. عبد الفتاح الديدى، الخيال الحركى فى الأدب النقدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠، ص ١٥٨.

(٢١) محمد عفيفى مطر، أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت، ص ٢٢.

(٢٢) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربى الحديث. يراجع ص٦٣

(٢٣) المرجع نفسه، يراجع ص ٦٣.

(٢٤) محمد نشأت الشريف، تجلدات أبى الفهد، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٨، ص ٤٠، والقصيدة نشرت باليوم السعودية فى يناير ١٩٨٥ العدد٤٤٤

(٢٥) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر، ص ٢٠٢

(٢٦) شرى موسى صالح . الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، ص ٧٩

(٢٧) د. جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى، ص ٢٥٧.

(٢٨) مفرح كريم، بوح العاشق، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠م، ص ٧٠، ٧١.

(٢٩) بشرى موسى صالح . الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، يراجع ص ٧٩

(٣٠) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ٢٥٩.

(٣١) د. مصطفى عبد الرحمن، مصادر التفكير البلاغى عند حازم القرطاجنى، مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٨٢، ص ٢٠٣.

(٣٢) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ١٩٩.

(٣٣) صلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص ١٩٥، ١٩٦.

(٣٤) د. مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص ٢٠١، ٢٠٢.

(٣٥) يراجع الأعمال الكاملة لصلاح عبد الصبور، الأعمال الكاملة، ص ٣٤٣، ٣٦٩، ٤١٩، ٤٢٧، ٥٦٥، ٥٧٥.

(٣٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ١٦٦.

(٣٧) بلفنس، عصر الأساطير، ت · رشدى السيسى : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٦م، ص ٤١٠، ٤١١، ٤١٢.

(٣٨) المرجع نفسهص ١١،

(٣٩) د. عبد المنعم تليمة، مقدمة فى نظرية الأدب، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٧، ص ٥٩، ٦٠.

(٤٠) د. *أنس داود، الأسطورة فى الشعر العربى الحديث دار المعارف، ط ٣، ١٩٩٣،* ص ٢٠

(٤١) محسن أطميش، دير الملاك، الجمهورية العراقية وزارة الثقافة ١٩٨٢، ص ١٢٢

(٤٢) د. محمد مفتاح، ديتامية النص، يراجع، ص ١٥٨.

(٤٣) د. على زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابس، ط١، ١٩٧٨م، ص ٢٢١.

(٤٤) R. scholes R. kellogg the nature of narrative p.p 218-220

(٤٥) محسن أطميش، دير الملاك،ص ٢٦٨،٢٦٩.

(٤٦) المرجع نفسه، ص ٢٧٦.

(٤٧) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٨٣ ، ٨٥.

(٤٨) د. أنس داود، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص ٢٣١

(٤٩) نجيب سرور، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، ص ٢٣، ٢٥.

(٥٠) د. أنس داود، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص ٢٠٦

(٥١) نجيب سرور، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، ص ٢٢، ٢٥.

(٥٢) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث، يراجع ص ١٤٩

(٥٣) محسن أطميش، دير الملاك،ص ٢٤٣

(٥٤) رينيه ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ص ٢٤٣.

(٥٥) د. شكرى عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع بالقاهرة، ط٣، ١٩٩٧، ص ٧٥.

(٥٦) المرجع نفسه، ص ٨٢

(٥٧) محمد أبو دومة، أتباعد عنكم، فأسافر فيكم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ ص ١٥٠.

(٥٨) محسن أطميش، دير الملاك،ص ٢٥٠

(٥٩) د. رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، ص ١٥٩

(٦٠) محمد أبو دومة، أتباعد عنكم، فأسافر فيكم، ص ١٤٦

(٦١) د. سعد أبو الرضا، البنية والدلالة، منشأة المعارف بالإسكندرية، ١٩٨٧، ص ١٧١

(٦٢) للدكتور : محمد مفتاح فى دراسته السابقة الخاصة باستراتيجية التناص توسع يليق بالمفهوم، والذى يختلف أيضا عن استخدام المفهوم فى البحث

(٦٣) محمد عزام : النقد والدلالة، منشورات وزارة الثقافة بسوريا، ١٩٩٦، ص ٩١.

(٦٤) يرصد أحمد مجاهد في دراسته، أشكال التناص الشعرى، رصادا كاملا لا ستدعاء الشخصيات والأسماء والصفات في النصوص، الهيئة المصرية العاغمة للكتاب ١٩٩٨م.

(٦٥) يراجع محسن أطميش، دير الملاك،ص ٢٢٦، ٢٤٣

(٦٦) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٢٧، ٢٢٨.

(٦٧) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعرى، ص ٣١٥

(٦٨) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص، ص ٢٦، ٢٧

(٦٩) أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص ٢٧٨، ٢٧٩.

(٧٠) بشرى موسى صالح : الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، يراجع ص ١٥٣

(٧١) نجيب سرور، الأعمال الكاملة، الجزء الثالث، ص ٩٣، ٩٥.

(٧٢) د. أنس داود، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص ١٣٨.

الفهرست

صدر للمؤلف

١ - من أحوال الرائى شعر ط١ سنة ١٩٩٦ .

٢ - من أحوال الرائى شعر ط٢ سنة ٢٠٠٣ .

٣ - بلدة طيبة مسرحية شعرية سنة ٢٠٠١ .

٤ - أصوات السرد نقد سنة ٢٠٠٢ .

٥ - مدارات النص القصصى نقد سنة ٢٠٠٢ .

صدر فى السلسلة

١٢٠- أوراق ومسافات.................. حسن الجوخ

١٢١- الرحلة فى الأدب العربى.............. د. شعيب حليفى

١٢٢- الأدب والصحافة فى مصر............... مرعى مدكور

١٢٣- فن القصة القصيرة.................. فؤاد قنديل

١٢٤- مصطلح الشعر عند الإحيائيين.......... محمد مهدى الشريف

١٢٥- رؤية الذات - رؤية العالم .... د. صلاح السروى

١٢٥- السرد المكتنز........................ أيمن بكر

١٢٦- الذات والعالم........................ صلاح السروى

١٢٧- التطور التقنى للملهاة عند توفيق الحكيم.. عصام الدين أبو العلا

١٢٨- نجيب محفوظ............... إشراف د. عبد الحميد إبراهيم

١٢٩- قضايا النقد والإبداع................. د. سيد البحراوى

١٣٠- أدباء من الشمال.................. د. السيد أمين شلبى

١٣١- حداثتنا المحاصرة..................... مهدى بندق

١٣٢- الولاء والولاء المجاور.................. د. عبد الحميد العلامى

١٣٣- مبدعون وجوائز..................... يوسف الشارونى

١٣٤- أدباء فى المقدمة...................... رجاء النقاش

١٣٥- المنهج الأسلوبى فى النقد الأدبى فى مصر.. مديحة جابر السايح

رقم الإيداع : ١٩٢٨٣ / ٢٠٠٤





كتابات نقدية كتابات نقدية كتابات نقدية

الثمن: أربعة جنيهات

الأمل للطباعة والنشر